
① लेखक

प्रकाशक :

भारती भवन, पटना-४

मुद्रक :

तारा प्रेस, पटना-७

प्रथम अन्वकरण : सितम्बर, १९६३

मूल्य : २०००

स्मृति-शेष

परम आदरणीय आचार्य नलिन विलोचन शर्मा

को

—सुरेन्द्र चौधरी

प्राक्कथन

प्रस्तुत पुस्तक भाई नामवर सिंह की कथा-सम्बन्धी टिप्पणियों से प्रेरणा पाकर लिखी गयी है। मेरा विश्वास है कि कविता की तुलना में कहानी की आलोचना हिन्दी में काफी पिछड़ी हुई है। प्रस्तुत पुस्तक चूंकि एक खास दृष्टिकोण से लिखी गयी है, इसलिए इसमें इतिहास का अंश नहीं है। मैंने रचना-प्रक्रिया के विकास की दृष्टि से ही आख्यायिकाओं और कहानियों पर एक परिच्छेद में विचार किया है। दोष में प्रेमचंद से आज तक की कहानी की रचना-प्रक्रिया का ही विवेचन है। 'पाठ' के सम्बन्ध में कुछ और विस्तार से लिखने की आवश्यकता थी, मगर पुस्तक की सीमा भी एक विवशता ही थी।

श्रद्धेय विद्वनाथ प्रसाद जी से बातचीत के सिलसिले में ही बहुत कुछ जानने-समझने का अवसर मिला है। भाई पारसनाथ 'सिंहा' का भी श्रेणी हूँ जिन्हें कहानी-सम्बन्धी अपनी इस पुस्तक के अंश सुना-सुना कर 'धीरे' करता रहा हूँ और जिनसे अनेक स्थल पर काफी उचित सुझाव मिले हैं।

'भारती भवन' के श्री मोहित बाबू का श्रेणी हूँ, जिन्होंने इस पुस्तक के लिए मुझे आमन्त्रित किया था और जिनकी वजह से ही यह पुस्तक लिखी जा सकी है। आशा है, इस पुस्तक से कहानी पढ़ने वालों को थोड़ा लाभ तो होगा ही।

विषय-सूची

	पृष्ठ-संख्या
१. कथा : रचना या मनोरंजन	१
२. कथा, आख्यायिका और छोटी कहानों	८
३. हिन्दी कहानी : स्थापत्य के रूप	२०
४. हिन्दी कहानी : रचना-प्रक्रिया (१)	३७
५. हिन्दी कहानी : रचना-प्रक्रिया (२)	५६
६. हिन्दी कहानी : रचना-प्रक्रिया (३)	६८
७. कथा-शिल्प और विधाएँ	८०
८. व्यंग्य और युग-बोधक चेतना	१०८
९. फैंटेसी, रूपक, रोमांस और आत्मान्वेषण	१२४

पाठ-भाग

१. कहानी की पाठ-प्रक्रिया : कथा के स्तरों का प्ररन	१३७
२. पाठ : कर्म	१५७
३. शरणदाता	१७७
४. नीलम देश की रागकन्या	१९१
५. दूसरी नाक	१९६
६. गंगा, गगदत्त और गागी	१९८
७. रत्नप्रभा	१७३
८. कैमोद्वा का अभिशाप	१७७
९. जानवर और जानवर	१८१

कथा : रचना या मनोरंजन

सामान्यतः पाठकों और आलोचकों के एक समुदाय के बीच इस बात को लेकर मतभेद है कि कथा हमारा मनोरंजन करती है। इस मनोरंजन को लेकर अभिजात रीति बग़ावर कथा-कहानियों को दृष्टि से देखती आयी है। कुछ बुजुर्गों का ख्याल आज भी कथा-साहित्य को लेकर बदला हो, ऐसा देखने में नहीं आता। हिंदी का 'मनोरंजन' चाहे आज अपनी मूल ध्वनि खो चुका हो, फिर भी उसे हम अँगरेजी 'इंटरटेनमेंट' का एकमात्र पर्याय तो नहीं ही मानेंगे। मनोरंजन बहुत बड़ा गुण है और उस अर्थ में बहुत ही कम तथाकथित मनोरंजक कहानियाँ मनोरंजन करती हैं। एक अँगरेज आलोचक का तो कहना है कि मनोरंजक और गंभीर जैसे विशेषण कथा के चारित्र्य को स्पष्ट करने के लिए नाकाफी है या कुछ अर्थों में भ्रामक भी है। हम सामान्यतः प्रेमा मान लेते हैं कि मनोरंजन करनेवाला कथाकार किसी 'गहरे सत्य' का धारण नहीं कर सकता और गंभीर साहित्यकार (चाहे वह कथाकार ही क्यों न हो!) मनोरंजन नहीं कर सकता। पता नहीं, यह गलत धारणा हमारे अंदर कहाँ से और कब से पैदा हो गयी है। यह ठीक है कि आज कथा-साहित्य में 'इंटरटेनरों' का एक बहुत बड़ा समुदाय पैदा हो गया है किंतु उससे मनोरंजन का गुण दूषित हो जाय, यह बात नहीं। बहुत-से ऐसे सत्य कथाकार हैं जो गहरे से गहरे सत्य को अभिव्यक्त करने की प्रक्रिया में भी मनोरंजन का गुण नहीं छोड़ते और बहुत-से ऐसे भी कथाकार हैं जो गंभीरता का यहाँ से वहाँ तक स्वागत करने पर भी 'इंटरटेनरों' के स्तर से ऊपर नहीं उठ पाते।

यह रचनात्मक और मनोरंजक साहित्य के बीच प्रतिमा का भेद दृष्टिमानता है। चूँकि कोई रचना जन-समुदाय के बीच प्रचलन पाती है इसीलिए वह रचनात्मक नहीं है, ऐसी धारणा 'मिटिल गो' हो सकती है, यथार्थ नहीं। वस्तुतः जो लोग आज मनोरंजन को दृष्टि से देखते हैं वे इस बात पर

शायद विचार नहीं करते कि विश्व के अधिकांश समर्थ और प्रतिभावान् साहित्यकार यथेष्ट रूप से इस गुण से मज्जित हैं। इसके विपरीत लेखकों का एक बहुत बड़ा समुदाय आज नियासील है जो मनोरंजन के नाम पर मात्र दूषित भावनाओं और गद्गलियों को उभार कर 'पापुलर' होता है। 'मनोरंजन' के अंतर्गत मैं ऐसे 'पापुलर' लोगों के साहित्य की चर्चा नहीं करने जा रहा हूँ। एल० ए० जी० स्टूअर्ट ने ऐसे लोगों के लिए ठीक ही 'कार्टरर' (Carterer) शब्द का प्रयोग किया है। मेरी दृष्टि में हर रचनात्मक साहित्यकार हमारे मन का रंजन या प्रसादन करता है।

निश्चय है कि हमारे समूहवादी समाज (Mass society) में मनोरंजन का अर्थ थोड़ा दूसरा हो गया है, पर इस नये अर्थ को ग्रहण करने से एक मारी खतरा पैदा हो जाने की आशंका है।

रचनाधर्मी कथाकार का मनोरंजन से कोई अनिवार्य विरोध नहीं होता। हाँ, जिनका अन्न करण दूषित हो गया हो उनका रंजन यदि वह नहीं कर पाता तो उसका कोई दोष नहीं। मेरी तो अपनी यह धारणा है कि समर्थ रचनाधर्मी साहित्यकार दूषित अन्न करण का भी परिष्कार करता हुआ उनका प्रसादन कर देता है। प्रमचन्द का उदाहरण यहाँ भी हमारे सामने है। उनकी बहुत-सी कहानियाँ ऐसी हैं जिनसे दूषित अन्न करण का भी रूचन हो जाता है, जिनका अन्न करण पूर्वाग्रहदूषित नहीं है उनका प्रसादन तो ये कहानियाँ करता ही हैं।

यहाँ हमारे सम्मुख मुख्य प्रश्न यह है कि रचनाधर्म क्या है और उसे हम किन अर्थों में व्यापारधर्म से अलग कर सकते हैं। इस सम्बन्ध में सबसे पहली बात जीवन-सत्य के वाचन का है। 'जीवन-सत्य' एक प्रकार की व्यापक धारणा है और उसके बहुत सारे दिग्भावन हमारे दिग्भाग में हैं, इसलिए इस शब्द का प्रयोग करते हुए यह आवश्यक है कि हम उसके व्यक्तियों की चर्चा ही नहीं कर लें। मर्यादा का परिमाण देने हुए लेनिन ने लिखा था "Truth is the totality of all the aspects of a phenomenon of reality and their mutual relationship" इससे वस्तुतत्त्व की अवस्था और सम्बन्ध की पूर्णता का ज्ञान हमें होता है। जैसा कि वस्तुतत्त्व गतिशील

the most part good, the trade of catering for, and by creating, taste at a low level had not been invented."

कथा-साहित्य के बीच आज रचना और व्यापार का भेद बहुत स्पष्ट हो गया है। व्यापारी लेखक सिर्फ सत्य के प्रक्षेप की दृष्टि से ही कमजोर नहीं होता, क्योंकि वह वस्तु-सत्य की पूर्णता को ग्रहण ही नहीं कर पाता, बल्कि वह व्यक्तिबहीन और गंचिहीन भी होता है। उसका वस्तु-सम्बन्धों के प्रति और सामान्यतः विश्व के प्रति कोई नैतिक दृष्टिकोण (Moral outlook) नहीं होता। आज हिंदी कथा-साहित्य में एक बहुत बड़ा समुदाय आधुनिक भाव-बोध के नाम पर समसामयिकता का पीछा करता हुआ दिशाहारा बन गया है। भाव-बोध क्या अपने-आप में कोई पूर्ण चीज है? इस भाव-बोध का यदि जीवन के प्रसार में कोई त्रियात्मक उपयोग नहीं हो तो उसका अर्थ क्या है? आधुनिक भाव-बोध के नाम पर क्या आज नैतिक चेतना से हीन पतनशाल साहित्य का व्यापार नहीं किया जा रहा? प्रश्न बेमाना नहीं है और सिर्फ कथा-साहित्य के परिप्रक्षेप में ही उसका अहमियत नहीं है। चूंकि कथा-साहित्य आज सबसे व्यापक और 'पॉपुलर' विधाओं में है इसलिए यह खतरा अगर सर्वाधिक रूप से यहीं दिखता हो तो अचर्य क्या है।

आज, जब कथा-साहित्य बहुत तेजी से विकसित हो रहा है, इस बात की आवश्यकता बहुत बढ़ गया है कि हम रचनाधर्म और व्यापारधर्म के बीच भेद करें, क्योंकि यहाँ प्रतिभा का भेद वस्तुविक भेद है। 'दि इनमोस्ट लीफ' के लेखक अल्फ्रेड काज़ी (Alfred Kazin) के अनुसार रचनात्मक प्रक्रिया के मूलभूत तत्त्व 'अनुभव' और 'कल्पना' हैं। वे बौद्धिक प्रतिष्ठितियों का अपेक्षा लेखक का वैयक्तिक अन्तर्दृष्टि के कायल है। लेखक का यह वैयक्तिक अन्तर्दृष्टि विचारधाराओं, सामाजिक महत्त्वों और व्यक्तिगत पृष्ठभूमि की सीमाओं का अतिगमन कर व्यापक भाव-सम्बन्धों के क्षेत्र में प्रवेश करती है, रचनाधर्मों साहित्यकार का यह अतिक्रमण एक विशेष सार्थक प्रयास है।

रचनाधर्म कहानी को सरलता को बात डॉ० नामवर सिंह ने बहुत

१. पार्टिगन 'रव्यू'—स्प्रिंग, १९५६ में हान्स मेयर हॉफ का समीक्षा।

२. डॉ० नामवर सिंह—नई कहानियाँ, हाशिए पर, अगस्त १९६१।

माफ़ दग से कहो है। उसे दुहराकर समय नष्ट करना उचित नहीं होगा। यह मंशिलता रचनाधर्मी कहानी की आत्मपूर्णता का रहस्य है जिसे व्यापार-धर्मी कहानोकार पैदा नहीं कर सकता। 'शरणदाता' (अज्ञेय) का कथा दुहराएँ, आप खुद महसूस करेंगे कि जैसे उन कहानों के बजाय आपने कोई अत्यंत तिरस्कृत वाच्यवाली कहानी गढ़कर सुना दी हो। 'शरणदाता' को 'कथा' में ऐसा क्या है जिसे मोरिस खोदों के शब्दों में 'मजिस्त' नहीं किया जा सकता ! यानी जिसके मन्त्रेण में व्यंग्य वाच्य हो जाता है, सो भी अत्यंत तिरस्कृत !!! शायद यह मंशिलता आत्मपूर्ण 'अनुभव' के कारण उत्पन्न हुई हो : इसके विपरीत आये दिन निकलनेवाली कहानियों को देखा जाय तो उनकी भविष्य का सारा रहस्य कुछ फार्मूलों तक में सीमित दिख जायगा। पूरी कहानी नंद पिंसी-पिंटी शब्दावलिओं में उतर आयगा। ऐसा कहानियों में क्या एक पूरी जीवन-प्रक्रिया के महत्त्व का आत्मपूर्ण बोध हो पायगा ?

वस्तु की मूल्यता या उसके विस्तार के आधार पर रचनाधर्मी कहानियों को सफलता-असफलता का निर्णय लेना एक प्रकार का दुराग्रह है। वस्तु की मूल्यता यदि एक संपूर्ण जीवन-प्रक्रिया का आत्मपूर्ण 'अनुभव' प्रस्तुत कर दे तो क्या उसे हम कहानोकार की सफलता नहीं कहेंगे ? क्या कहानी के अन्दर आनुपंगिक रूप से कहानी गढ़कर ही 'कहानी-कला' सिद्ध की जा सकती है ? मेरी दृष्टि में तो ऐसी विषयवस्तु कहानी में मंशिलता को— उसके आत्मपूर्ण दांचे को बरबाद ही करनी है। आज की अधिकांश कहानियाँ से 'प्रेम' का आनुपंगिक कथा निकाल लीजिए, पूरा दांचा चरमगाकर बैठ जायगा ! जब जी० वेल्स के शब्दों में ऐसा कहानिदा 'देह गुप्त' है जो माँग के अनुसार अपने फार्मिने बदलता रहता है।

दिया जा रहा है, एक नायक से संबद्ध अनक नायिका—बुद्ध अतीत, बुद्ध वर्तमान और बुद्ध जिनको लेकर समावनाएँ निम्सीम हो ।

स्थितियों का सरलीकरण व्यापारधर्मी कहानियों का दूसरा प्रचलित फार्मूला है । बुद्ध लोग बड़ी आसानी से इस फार्मूले का प्रयोग कर 'प्रेमचंद को परम्परा' में 'आने' लगे हैं । स्थितियों का सरलीकरण करते हुए ये लेखक भूल जाते हैं कि प्रेमचंद का गुण औदार्य था, उनकी सरलतम कथाओं में भी एक प्रकार का स्थैर्य (Calm) था । इधर शुद्ध-बंधुओं (प्रयाग शुद्ध और राम नारायण शुद्ध) ने बहुत-सी कहानियाँ इसी फार्मूले के प्रयोग से लिखा है; प्रेमचंद से अन्तर स्पष्ट देखा जा सकता है । इनमें प्रेमचंद की आस्था तो नहीं है, हाँ, आस्था को लेकर एक अत्यंत मोड़ी गति जरूर है । शर्मा ने ठीक ही कहा था कि "हम गति के भ्रम में स्थिर बिंदुओं का ही माप करते हैं ।" ^१ मुझे तो ऐसा लगता है जैसे युद्ध के काल में जिस तरह आर्थिक गति का भ्रम होता है उन्हीं तरह ये व्यापारधर्मी कहानियाँ 'गतिका भ्रम' ही उपस्थित करती हैं ।

गति के भ्रम के प्रमग में बुद्ध कहानोकारों की चर्चा आवश्यक-सी हो जाती है । इधर कहानी की बहुत-सी पत्रिकाएँ बाजार में आ गयी हैं, जो 'कहानी मासिक' नहीं भी हैं उनमें भी कहानियाँ आती हैं । किन्तु, आये दिन प्रकाशित इस कथा-समूह के चारित्र्य को समझने का चेष्टा करते हुए ऐसा लगता है जैसे इनमें लेखक के पास ऐसा बुद्ध नहीं है जो हमारे अनुभव-क्षेत्र को उड़ा सके, जो आने अर्थ के प्रति पाठक को विवश करे या पढ़ने की प्रक्रिया में उसे जीवन में वास्तविक गति दें । जीवन में नटिलताएँ हैं, बस कहानी में बोध के धरातल पर नटिलता होनी चाहिए, बाहे उसके लिए किसी प्रकार की ना दम्बुस्थिति कहानी में हूँदने पर मा प्राप्त न हो । ऐसा व्यापारधर्मी कहानियों का पूरा प्रचार पढ़कर चुका दाजिण, कहीं भी आपको नैतिक प्रतिरोध के लक्षण नहीं मिलेंगे । भक्त शब्द-स्पीत, नैतिक असमजस शब्दज्ञान ।

आजकल मानवतावादी मृत्यों का बाजार मईगा है । मानवतावादी मृत्यों का कैरेक्टर जितनी आसानी से किया जा सकता है, अस्मितवादी मृत्यों

१. देनरी कौसा—'दि क्रिएटिव माइंड', भूमिका १ ।

का उतनी आसानी से नहीं। इस प्रसंग में प्रेमचन्द को कहानी 'घासवाली' और चन्द्रगुप्त विद्यालंकार की कहानी 'ज्वार और माटा' की तुलना स्वतः दिमाग में उठ खड़ी हुई है। 'घासवाली' का चैना सिंह क्षणिक आवेग (Impulse) में आकर मुलिया की बांह थाम लेता है और मुलिया की फन्कार पर विवश होकर कहता कि इस आवेग के पीछे उसकी संपूर्ण आत्मिक प्रेरणा का विवशता है। मुलिया का बेग उसे पीछे जबर डेलता है पर इससे उसकी आत्मिक प्रेरणा नहीं टूटती, वह अपनी संपूर्ण विवशता के साथ मुलिया को धार करता रह जाता है। 'ज्वार और माटा' का नायक मात्र शारीरिक प्रेरणा के बल मालिन के पीछे भागता है और उसकी फ्कात मातृवत्सलता के हाथों अनायास पराजित होकर लौट आता है। यह है मानवतावादी मूल्यों का फर्मिला। 'ज्वार और माटा' की तुलना में तो राजकमल चौधरी की 'मर्ता धनुकाइन' (कहानी - एलाहाबाद) कहीं अधिक मशक रचना है, प्रेमचन्द की बात तो खेर बहुत दूर की होगी। 'सत्ता धनुकाइन' में मर्ता का चरित्र जिस शक्ति के साथ सुलता है वह इमाने लिए एक नैतिक परिणाम है। इसके विपरीत 'ज्वार और माटा' की अत्युक्त संवेदना हमारे लिए मायुक्तता के अतिरिक्त कोई मूल्य नहीं रखती। ऐसी मायुक्तता कमी-कमी अपने 'सोपो-रिफिक' (Soporific) अभाव से भी वचिन रह जाती है।

बात कहानी के रचनात्मक धर्म को लेकर ही शुरू हुई थी और उसी पर ख-म भी होनी थी, किन्तु उसकी विवृति व्यापारधर्म के सधर्म में ही हो सकती थी। मेरे कथन का शायद यह आशय ग्रहण किया जा सकता है कि प्रेमचन्द के बाद हिन्दी में रचनाधर्मी कहानीकार हैं ही नहीं, बस व्यापार ही व्यापार है। किन्तु, ऐसा मानना मेरे अभिप्राय को गलत समझना होगा। रचनाधर्मी कहानीकार कथा-साहित्य के विकास के दन्देक रूप में रह रहे हैं, ठीक वैसे ही जैसे व्यापारधर्मी रहे हैं और रहेंगे।

कथा, आख्यायिका और छोटी कहानी

कहानियों पर लिखते हुए एक भरसा पहने श्री शिवदान सिंह चौहान ने लिखा था—“उपन्यास का तरह कहाना गद्य-साहित्य का कोई नया रूप-विधान नहीं है।”^१ हिन्दी की छोटी कहानी को लेकर भारतीयता का दावा करना मेरा उद्देश्य नहीं है—चाह बड़ दावा किर्मा ज्ञात और परिभाषित परम्परा को लेकर हो, चाहे कथा-स्वरूप को ऐतिह्यता को लेकर। मगर छोटी कहानियों के विकास पर विचार करते हुए उपर्युक्त दोनों तथ्यों की ओर हमारा ध्यान बरबस ही चला जाता है। शिवदानजी की एक बात मुझे बराबर इस ओर सचेष्ट बनाने में सहायक हुई है कि कथाओं, आख्यायिकाओं या आख्यानों से छोटी कहानी का नमागत सम्बन्ध स्थापित किया जाय। इस सम्बन्ध में, हिन्दी में, जो छिट-पुट प्रयत्न हुए हैं वे निश्चित रूप से अस्तोपप्रद रहे जायेंगे। हिन्दी कहानों पर विचार करनेवाले प्रत्येक विद्वान् ने कथा को लक्ष्मी परंपरा का ओर निर्देश किया है, किंतु किसी ने भी उस परिभाषित परंपरा से आज की छोटी कहानियों का विकास सिद्ध किया हो, ऐसा कम-से-कम मुझे ज्ञात नहीं है।

इस उल्लेख के अनेक कारण हैं और उनमें शायद सबसे बड़ा कारण आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की वह स्थापना है जो सिद्ध करती है कि ‘इंदुमती’, जिसे हिन्दी का प्रथम कहानी कहलाने का सौभाग्य प्राप्त है, अंगरेजी पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित होनेवाली कहानियों के ढाँचे की कहानी है। उन्होंने इस सम्बन्ध में लिखा था—“अंगरेजी की मासिक पत्र-पत्रिकाओं में जैसी छोटी-छोटी आख्यायिकाएँ या कहानियाँ निकला करती हैं वैसे कहानियों की रचना ‘गल्प’ के नाम से दश भाषा में चल पड़ी थी।”^२ द्वितीय अध्याय की सारी प्रवृत्तियों का आभास लेकर प्रकट होनेवाली ‘सरस्वती’ पत्रिका में इस प्रकार की छोटी कहानियों के दर्शन होने लगे। ‘सरस्वती’ ने प्रथम वर्ष में ही पं० किशोरी लाल

१ श्री शिवदान सिंह चौहान, हिंदी गद्य साहित्य, पृ० ७७ (राजकमल प्रकाशन)।

गोस्वामी की 'इन्दुमती' नाम की कहानी छपी जो मौखिक जान पड़ती है।^१ यही नहीं, अपनी उपर्युक्त स्थापना को संवलित करने के सिनसिले में उन्होंने बहुत स्पष्ट शब्दों में लिखा— "उपर्युक्त घट्टि से यदि हम देखें तो रसा की 'रानी केतकी की बड़ी कहानी' न आधुनिक उपन्यास के अन्तर्गत आरंभी न राजा शिव प्रसाद सिंह का 'राजा मोज-का सपना' या 'वीर सिंह का वृत्तान्त' आधुनिक छोटी कहानी के अन्तर्गत।"^२

स्पष्ट है कि आचार्य शुक्ल ने कहानी-मन्थनी चर्चा में निर्माण पर आवश्यकता से अधिक बल दिया है। इसका परिणाम परबत्ती कथा के साहित्य-तिष्ठाम लेखकों पर पड़ता मान्य होता है। आचार्य शुक्ल के परचात उनकी इस स्थापना को लेकर अनाश्यक रीतिमान हुई है। आज का कथा-समीक्षक बड़ी आसानी से कह देता है कि आधुनिक हिन्दी कहानी पारंपरिक रूप से कथाभा और आख्यायिकाभा से स्वतंत्र जाति (जॉर) की रचना है। आचार्य शुक्ल ने जब 'इन्दुमती' को अंग्रेजी ढंग पर लिखी गयी कहानी माना था तो उनका ध्यान निश्चित रूप से केवल उसके निर्माण पर था।

हमारे सम्मुख जो प्रश्न है उसका सकल स्पष्ट कर दें। भारत में कथा और आख्यायिका की श्रेण्य और मौखिक परंपरा संस्कृत से लेकर हिन्दी प्रेमालयाओं तक बराबर बनी रही, फिर क्या हिन्दी कथा-साहित्य के निर्माण में उनका कोई योगदान नहीं है? क्या हिन्दी कथा-साहित्य के प्रेरणा-स्रोत श्रेण्य कथाएँ या आख्यायिकाएँ नहीं हैं? क्या 'इन्दुमती' के कथानक को आख्यायिकाओं की अभिप्रेत दृष्टियों से सर्वथा मुक्त माना जा सकता है? जिसे आज के विद्वान् 'टेम्प्लेट' का प्रमाण मानते हैं उसका निर्देश क्या अभिप्राय-मन्थनी कथानक-रूढ़ि के रूप में नहीं किया जा सकता? दूसरे प्रश्न भी हैं जिन्हें यथा स्थान रखूंगा। कथाओं, आख्यायिकाओं, दृष्टान्तों, धर्म-रूपकों इत्यादि की श्रेण्य और मौखिक परंपरा की तो बात ही जाने दें, हिन्दी में ही इनकी हमतान्त्रालिक परंपरा मिल जाती है। मगर दुर्भाग्य की बात यह है कि हिंदी कथा-साहित्य के आलोचक उपलब्ध सामग्री पर बिना सम्यक्

१. आ० रामचन्द्र शुक्ल, हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ८७ (१३ वां संस्करण)।

२. उपरिचय, पृ० ८८०।

विचार किये यह कहना की त पर है कि हिंदी की आधुनिक कहानियाँ मात्र अंगरेजी ढंग की है ।

यह ठाक है कि केवल निर्माण की दृष्टि से हम रानी कतकी की कहानी को छोटी कहानी के अन्तर्गत नही रख सकते । उसमें कथानक-सम्बन्ध जो रूढ़ियाँ हैं वे निश्चित रूप से आख्यायिकाओं की परंपरा की चीज हैं किंतु उनका विचारामक ढाँचा भी क्या आख्यायिकाओं का है ? इस रचना पर दृष्टिपात करते हैं उसी मान होता है कि उसमें विचारों का ढाँचा वहाँ नहीं है जो उसके विधान का है । नासिक्तोपाख्यान की चर्चा में उस प्रयोग में इसलिए नहीं करना चाहता कि वह अनुवादित रचना है । इस अनुवाद की तुलना में मूल लेखक को नौ वैचारिक स्वतंत्रता रहती है वह सशक्त है । उनका कथामक ढाँचा का दंगर हो उस पुरानी रचना कह देना कोई अर्थ नहीं है । उस अर्थ में प्रत्यक्षता भी पुरानी रचना है और प्रेमचन्द की अधिकांश कहानियाँ भी । वस्तुतः रानी कतकी की कहानी आधुनिक कथा साहित्य के वैचारिक रूप का पूर्वाशित करने वाला रचना है । उसके अन्तर्गत नौ पुनः के परस्पर सम्बन्ध को कर जो लेखकीय दृष्टिकोण स्पष्ट आभासित हुआ है वह क्या मध्य युग का दृष्टिकोण कहा जायगा ? यहाँ नहीं जीवन के विविध व्यापारों के बीच जो विचारमूलक अन्विष्ट है वह क्या अपना भूमिमा में आधुनिकता का पूर्वाशित नहीं करता ?

यहना विन्यास का वक्रता को एकमात्र भेदक तंत्र मानकर क्या हम कहानी को विधा के साथ अन्याय नही करते ? अज्ञात रूप से ही सही, रानी कतकी का कहानी क्या साहित्य का परंपरा में गहनमय का वह विन्यास नही है आधुनिकता प्रारंभ होता है । हाँ यह जरूर है कि रानी कतकी का कहानी अपने युग की नाकालिक ऋणा नहीं बन पायी । किंतु इतना तो मानना ही पड़ता है कि रदमा का संपूर्ण वैचारिक ढाँचा रानी का कहानी में पूर्वाशित होकर आता है । इस सम्बन्ध में और विस्तार से विचार किया जाय तो स्पष्ट हो जायगा कि हिंदी कहानी के म्यादय पर क्याथा और आख्यायिकाओं के निर्माण का छया प्रेमचन्द का कहानियाँ तक पड़ती आया है ।

— आधुनिक कथा साहित्य के पूर्व भारत में कथा का दो धाराएँ स्पष्ट दृश्य

जा सकता है—एक श्रेष्ठ आध्यात्मिक साहित्य का और दूसरा मध्ययुग के प्रभाव-
रूपानो का। मध्ययुग के प्रभाव-रूपानो वस्तुतः एक पतनशील परिस्थिति में
लिखित होने के कारण परिप्रद्वयमान और आधुनिक जीवन दृष्टि से भिन्न
थे। उनका तुलना में श्रेष्ठ आध्यात्मिक साहित्य जीवन्त और परिप्रद्वय-रहित
था, आवश्यकता सिर्फ इस बात का था कि उनकी 'नैतिक भूमिका' को गुग या
अनुकूल बना लिया जाय। हिंदी के आधुनिक कहानो-साहित्य का वहाँ से
सीधा प्रेरणा मिलती है। श्रेष्ठ आध्यात्मिकों का केवल नैतिक भूमिका ही
आधुनिकता के अनुकूल नहीं थी, बल्कि भारतीय जीवन के अन्तर्गत ही
निर्मित होने के कारण उसमें उदाहृत जीवन के वृद्ध-एक रूप में आधुनिक
जीवन से मेल खाते थे। इसी अर्थ में 'रानी केतकी का कहानी' अपना
निर्माण में चाहे कारण, प्रयत्न, साहाय्य और फल-सम्बन्धी कथानक रुढ़ियों
का उपयोग करने के कारण आख्यायिकाओं की परंपरा की आज मान ली जाय,
किंतु जीवन-दृष्टि के कारण उस हम निश्चित रूप से आधुनिकता बोधक ही
रहेगे। 'रानी केतकी का कहानी', 'नासिकेतोपाख्यान', 'गदालसापाख्यान'
इत्यादि रचनाओं में कथानक-सम्बन्धी उपर्युक्त रुढ़ियाँ जहाँ किसी न किसी रूप
में आयी हैं जिससे उनका निर्माण-पक्ष आधुनिक कहानियों से अलग-सा दीखता
है, किंतु घटना-विधान में उनका उपयोग 'उदुमता' के जलक से मा लिया है,
चाहे उसका रूप आकस्मिकता का ही रहा हो। आकस्मिकता के रूप में इन
रुढ़ियों का उपयोग शिवपूजन की वस्तु-सी कहानियाँ में मिल जायगा जो
सन १९११ से १९२६ के आयवास लिखी गया है।

यथा के अमिप्राय-पक्ष की नेक बात कहें तो शायद भरी भावना का
और भाव लीला। अर्थात् भारतीय कथा और आख्यायिका-साहित्य
अमिप्राय विशेष का अभिव्यक्ति करता है, चाहे वह अमिप्राय धर्म के विषय का
नकर निमित्त होता हो या लोक-जीवन के विषय की नेक। अमिप्राय का
प्रकार लेखक की सामर्थ्य माना जाता रहा है। इन अमिप्रायों में

१. अद्वेय गुरुवर प्रो० बेटे कृष्ण से साधार गृहीत।

२. 'कथा मरित्सागर' के मध्य प्रकाशित हिंदी अनुवाद

डॉ० वासुदेव शरण अग्रवाल (राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना, १९

उपयोग कर लेंगे। इन छायानुवादों में सामयिक जीवन का चित्रण स्पष्ट रूप से प्रकाशित होता है। येना मने ऊपर स्पष्ट कर दिया है, कथाओं और आख्यायिकाओं में अधिप्राय का प्रधानता के कारण कथानक का ढाँचा जीवन के व्यावहारिक रूप में दृश्य और अधिकाधिक काल्पनिक होता था। अमृत कथाएँ (Fables), रूपक-कथाएँ (Parables) धर्म कथाएँ और नीति-उद्देश वाली कहानियों में अधिप्राय के अनुस्यू कथानक का निर्माण शब्द काल्पनिक रूप से किया जाता था। इन कहानियों के रूप पर विचार करते हुए इन्क्वैट दचन ब्राइन ने लिखा है— "The Quest is one of the oldest, hardest, and most popular of all literary genres. In some instances it may be founded on historical fact—the Quest of the Golden Fleece may have its origin in search of seafaring traders for amber—and certain themes, like the theme of the enchanted cruel Princess whose heart can be melted only by the predestined lover, may be distorted recollections of religious rites but the persistent appeal of the Quest as a literary form is due, I believe, to its validity as a symbolic description of our subjective personal experience of existence as historical."¹

छोटी कहानियों के युग में आकर जीवन के व्यावहारिक रूप में जो अन्तर आ गया है उससे उनका ढाँचा में भी परिवर्तन के लिए समायोजन पैदा कर दें। फलतः छोटी कहानियाँ केवल अधिप्राय को लेकर नहीं लिखी जाने लगीं, उनमें अधिप्राय विषय के त्रिआमक ढाँचे का भी यथावत उदाहृत करने की चेष्टा प्रारंभ हुई। वस्तुतः छोटी कहानियाँ जीवन के बोध से प्रेरित होकर लिखा जाने के कारण अपने निर्माण में कथाओं और आख्यायिकाओं से भिन्न स्थापत्य ग्रहण करता है, या उनके स्थापत्य पर पुराने निर्माण की स्पष्ट छायारें भी मिल

¹ The Quest Hero, W H Auden Texas Quarterly, No 4, 1961

जायेंगी। लेकिन, कथाओं और आख्यायिकाओंवाली वह व्याप्त दिव्यता आज की कहानी का सत्य नहीं है जिसके अनुसार 'जैसे इनके दिन सूर्य से दीते थे रातों' का मंगल-कामना की जाती थी। हमारे मोक्षिक अस्तित्व का इतिहास ऐसा नहीं है। हम हार कर हमेशा पराजित रह जाते हैं, या फिर जीत कर भी कालांतर में पराजित होते हैं। सत्य और असत्य का स्पर्धायु भौतिक जगत् में कभी भी निश्चित रूप से निर्णयार्थक नहीं हो पाया। यह सत्य हमारे बोध का सत्य है, ईश्वर का नहीं। इस अर्थ में आज का कथाकार इस बोध के प्रतिबद्ध है मानदार है। इसी मानदारी की ओर संकेत करते हुए अर्देन ने लिखा है—

"There was Morgoth before Sauron and before the Fourth Age ends, who can be sure that no successor to Sauron will appear? Victory does not mean the restoration of the Earthly Paradise or the advent of the new Jerusalem in our historical existence even the best solution involves loss as well gain"^१

'सुमती' में यदि चंद्रशेखर और सुमती के प्रेम का अन्त त्याग महाता है तो 'उपन कहर था' में लहना सिंह के प्रेम का अन्त उमर की मृत्यु में। दोनों का प्रेम अपने-अपने स्थान पर पूर्ण और सात्विक है। 'बोध' का यह नया भूमिका कहानी को जावन-सत्य के अविनाशिक स्वीकृत करती है, हमारा ऐतिहासिक अस्तित्व वहाँ अपने पूरे व्यावहारिक ढाँचे में उतर आया है।

विषय बोध का यही रूप छोटी कहानियों के मूलक आधार बन गया है। कथाओं और आख्यायिकाओं से अलग कर देता है। आप आधुनिक कहानियाँ में स्थापत्य का पूर्णता कथानक का निर्माण का स्वरूप है। दूसरे पाँचों, अर्थात् ये कहानियाँ आंतरिक निर्माण के कारण पूर्णता ग्रहण करती हैं, घटनाओं के पूर्वोक्त मात्र से नहीं। वेरा एडि में छोटी कहानियों का उपलब्धि उनका आंतरिक स्थापत्य है जो देश-वातावरण और चरित्र के अन्तरावलम्बन से ही पूर्ण निर्मित हो जाता है। घटनापूर्ण कहानियों का तुलना में ऐसा कहानियों का

१. Auden—The Quest Hero, Texas Quarterly, No 4, 1961.

स्थापय किमा मा दृष्टि स अपूर्ण या स्थाकारहान नही ह ।

छोटी कहानियों में कथाओं और आत्म्याविकाओं से अलग जो एक विशेषता है वह है बोध का अर्थमत्ता । इन छोटी कहानियों में अभिप्राय के ध्यान पर बोध का या भावना का अर्थ ही वह गतिकारक तत्त्व रहता है जो पात्र को अनमरित करता है या उसे अधिकाधिक आत्मोन्मुख बनाता है । 'इदुमती' को हा लीजिए, इस कहानी में अभिप्राय से मबद्ध कथानक-रुद्धियों के प्रत्यक्ष व्यवहार का अभाव है, यद्यपि चन्द्रशेखर का 'इदुमती' के स्थान पर पहुँच जाना कथानक-रुद्धियों का एक हल्का सा आभास प्रस्तुत करता है । 'इदुमती' में मयोंग के अभिप्राय से उसका अर्थ निश्चित रूप से बड़ा है । छा पुत्र के स्वामाविक आकर्षण को लेकर, उसके जीवन सम्बन्धी अर्थ को लेकर यहाँ सर्वथा एक नया दृष्टिकोण हा लेखक प्रस्तुत करता है ।

बोध का यह सर्वथा नया अर्थ कहानियों की अंतरंग विरूपता है । इस अर्थ को विकसित करने में निश्चित रूप से युग-चैतना ने सहायता प्रदान की है । कथाओं में अद्भुत घटनाओं, आकस्मिक घटनाओं, चामत्कारिक उपायों और देवी साहाय्य का जो साधन-संज्ञा थी वह कहानियों में सर्वथा बदल गयी । यहाँ जीवन के कार्य-कारण रूप पर, उसकी मौलिक प्रेतियता पर अधिक बल है । इस प्रसंग में आचार्य शुक्ल को एक पक्ति बहुत ध्यान देने योग्य है । उन्होंने अपने इतिहास में लिखा था— “द्वितीय उद्यान की सारा प्रवृत्तियों का आभास लेकर प्रकट होनेवाली 'सम्बती' पत्रिका में इस प्रकार का छोटी कहानियों के दर्शन होने लगे ।” द्वितीय उद्यान को जिन सारी प्रवृत्तियों को लेकर प्रकट होनेवाली पत्रिका में ये कहानियाँ छपती हैं उसके पीछे युग का अव्याहत बोध है । उस सम्बन्ध में डॉ० धीरेन्द्र वर्मा द्वारा संपादित 'साहित्य कोश' में छोटी कहानियों के प्रेरणा-स्रोत पर विचार करते हुए लिखा गया है— “हिन्दो की आधुनिक कहानी के विकास में एक ओर मानव-जीवन के प्रेम, करुणा, विनोद, हास्य, व्यंग्य, विस्मय, आश्चर्यपूर्ण साधारण और अनर्थ परिस्थितियों के आघात-प्रतिघात सहायक हुए हैं, दूसरी ओर प्राचीन प्रेमप्रधान खड्गकाव्य, प्रबंधकाव्य

नाटको और प्रमाण्यानां स प्राप्त काव्यात्मक कल्पना मे योग दिया है ।^१

उपर्युक्त दोनों सकेतों के आधार पर यदि हम हिन्दी की छोटी कहानियों को विकास-प्रक्रिया का विवेचन करें तो स्पष्ट ही हमें उनके स्वरूप और संघटन का विशेषताओं के सम्बन्ध में, उनके प्रेरणा-स्रोतों के सम्बन्ध में और उनके विकास के आंतरिक तत्त्वों के सम्बन्ध में अधिक जानकारी प्राप्त होगी । इस सम्बन्ध में हम श्री शिवदान सिंह चौहान की टिप्पणी ऊपर उद्धृत कर चुके हैं, उसे यहाँ दुहराना अयोग्य नहीं है ।

युग-बोध ने आधुनिक छोटी कहानियों के स्वरूप में बहुत बड़ा परिवर्तन उपस्थित कर दिया है, इसलिए परंपरागत होने पर भी इनमें अपने पुराने रूप से काफी फासला है । कथानक के सर्वथा नये रूप को देखकर, वस्तु-समष्टि की नयी भूमिकाओं के कारण और तथ्यों के स्थान पर प्रतीकों द्वारा लाक्षणिक सकेतों वाले कथा-संरूप को लेकर ऐसा कहना स्वभाविक है कि ये कहानियाँ परंपरा से भिन्न और एक स्वतंत्र रचनाशालता का परिणाम हैं । किन्तु ऐसा है नहीं, इनका पाँछ पूरी परंपरित रचना-प्रक्रिया का योग है ।

विकास की इस प्रक्रिया को ध्यान में रखकर छोटी कहानियों के स्वरूप की चर्चा करें । कथानक के रूप को लेकर बात शुरू की जाय । कथानक के निर्माण में कथाओं और आख्यानों में लेखक की कल्पना कुछ उमरी तरह की स्वतंत्रता लेती है जैसी अंगरेजी 'रोमांस' नामक विधा में लिया करती थी अर्थात् यहाँ कल्पना को अपना विश्व निर्मित करने के लिए पूरी स्वतंत्रता है, वह आवश्यकतानुसार कारण-कार्य के नियम (Law of Causation) और मनुष्य की वास्तविकता तथा ऐतिहासिकता से ऊपर उठकर कथानक का निर्माण कर सकती है । छोटी कहानियों में 'फैगुसी' के अतिरिक्त किसी रूप में ऐसी छुट नहीं है । कहानां लेखक अपने कथानक को अधिक से अधिक बोध की वास्तविकता प्रदान करने की चष्टा करता है । इस अर्थ में कहानियों के कथानक अनिवार्यतः हमारे प्रत्यक्ष अनुभव के विश्व से लिये गये हैं, कल्पना या इच्छा के लोक से नहीं । 'वस्तु-समष्टि' में ये कहानियाँ 'सामान्यतः जीवन के किसी

१. हिंदी साहित्य कोश—स० धीरेन्द्र वर्मा, पृ० ३१५ (२०१५ वि० संस्करण, वाराणसी) ।

स्वल्प की मार्मिकता' सामने लाती है। स्पष्ट है कि ऐसी स्थिति में कहानियाँ अधिक बोधात्मक अन्तर्क्रियाओं से निर्मित होती हैं। फ्लोबेयर ने जार्ज सैंड (Georges Sand) की अपना कहानी 'ऑन कूर सांप्ल' (Un Cocur Simple) भेजते हुए इस तथ्य का उद्धाटन किया था कि कथा का कोई भी विषय जब तक दूसरे विषयों से अन्तर्क्रियाभूत नहीं होता तब तक कहानी कहानी नहीं हो सकती।^१ कथानक की निबधना में विचार-तत्त्व (Theme) को लेकर भी कहानियों ने बोध की व्यावहारिकता देखा जा सकती है। यशपाल जी ने अमा हाल में 'नई कहानियाँ' के 'मुने तो बूँद' शीर्षक स्तम्भ के अन्तर्गत लिखा है— "ऐसा भा तो साहित्य हो सकता है जो केवल अप्राप्त काल्पनिक मुख की रसानुभूति के बजाय, सर्वसाधारण की परिचित अनुभूतियों के आधार पर मंजूर संतोष प्राप्त करने के विषय में बात करे। ऐसे साहित्य से सर्वसाधारण का मनोरंजन क्यों नहीं होगा?" बन्तुत कहानियों में ऐसे ही अनुभवों से सर्वसाधारण की रसानुभूति का अवसर दिया है। बोध की वास्तविकता कल्पना के मुख से मार्मिक तो होती ही है !

बन्तुत कहानियों में कथानक-सम्बन्धी सभी सम्भव अवयवों को नये अवधान से मजिद कर दिया गया—कारण, उपाय, प्रयत्न, फल सबको। इन कहानियों में इतिवृत्त के प्रवाह को 'कथानक' मानने का भ्रम नहीं है। कहानियों के निर्माण में 'कथानक' के अन्तर्गत घटनाओं का रैखिक प्रवाह अनिवार्य नहीं है। 'उसने कहा था' के 'कथानक' से हम इस रैखिक प्रवाह और चार्मिक प्रवाह के भेद को स्पष्ट समझ सकते हैं।

कथा से भिन्न कहानियों में बोध का एक नया 'टेम्पर' (Temper) उभर कर हमारे सामने आता है किंतु, यह नयी भूमिका ऐतिहासिक जीवन-प्रक्रिया का परिणाम है। 'बोध' और 'भावना' दोनों में कहानियाँ जीवन के अधिक निकट आ गयी हैं, अन्तर्क्रिया का रूप अधिक सामाजिक हो गया है। फ्लोबेयर के कथन का अर्थ भी यही है। प्रमोद की कहानियों में भी यही अर्थ है।

१. दि हाउस आव फिक्शन—मं० कैरोलिन गोर्दो एंव फ्लेन ड्रे, पृ० २४

(कथा टिप्पणी) १९६०।

नियं—मं० औरव प्रसाद गुप्त, अगस्त १९६२।

उनको पिछली कहानियों में तो यह बोध-भंगिमा और भी स्पष्ट होकर हमारे सामने आती है। उनकी प्रारम्भिक कहानियों में इतिवृत्त का प्रवाह कथानक के निर्माण को पुराने परम्परा की याद दिलाता है, ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार बालजाक (Balzac) की प्रसिद्ध कहानी 'दि ग्रेट मास्टरपीस' अपने बातावरण और परिवेश के चित्रण में तथा 'कथानक' की निवधना में रोमांस की परम्परा की याद दिलाती है। यों अपनी विचारणा में उसे हम शुद्ध आधुनिक कहानी ही कह सकते हैं। जिस प्रकार जीवन-बोध के कारण बालजाक की कहानी प्राधुनिक है उसी प्रकार प्रेमचन्द का कहानियाँ भी आधुनिक हैं। इन कहानियों में आधिदैविक या दैविक 'अभिप्रायों' की जगह 'मानवीय अभिप्राय' प्रधान है। ये अभिप्राय कहानियाँ पर विचार-वस्तु के रूप में आनेपित्त न होकर कथा के विकास से उत्पन्न हैं, फलतः इनमें जीवन अधिक है।

कल्पित कथानकों की तुलना में लोकाश्रित कथानकों की प्रतिष्ठा स्वयं एक ऐतिहासिक घटना है, फलतः इससे संतुलन स्थापित करने के लिए 'कथा' के दूसरे सापेक्ष अवयवों के संघटन में भी परिवर्तन के लक्षणों का उभरना आवश्यक था। नव्य रूप से अभिप्रायों में, चरित्र की निवधना में और सामान्य रूप से निर्माण में भी आधुनिक छोटी कहानियाँ कथाओं और आख्यायिकाओं से गुणान्मक रूप से विकसित हैं।

हिन्दी कहानी : स्थापत्य के रूप

कहानी का तुलना में उपन्यास के स्थापत्य को लेकर बहुत अधिक और गंभीर चर्चाएँ हुई हैं। शायद आज तक हम इस बात से ही सन्तोष करते आए हैं कि यदि कहानी हमारे मन पर एक सरिलिप्त प्रभाव डाल रहा है तो निर्माण की दृष्टि से भा वह पूर्ण है। यों प्रभाव का सरिलिप्ता की दृष्टि से कहानियों के स्वरूप और निर्माण का चर्चा को भा हम एक सार्थक दृष्टिकोण समझते हैं, किन्तु, उसकी सीमाएँ भी हमारे सम्मुख स्पष्ट हो गई हैं। प्रभाव कभी-कभी हमारे मन पर निरवयव वस्तुओं और व्यापारों का भा पड़ता है। भावुक कहानाकार 'गलदशु' और नाटकाय साधनों से भा हमारे मवेदनशील मन पर प्रभाव का रेखाएँ खींचकर हमें चमकृत कर सकता है। पर कालांतर में जब प्रभाव का य रेखाएँ हमारे मानस से फाका होकर उतरने लगती है तब सहसा हमारा ध्यान उसकी निर्माण की ओर खला जाता है और तब हम उसकी निर्माण के विवरण का ओर से सजग होने लग जाते हैं।

कहानियों के 'स्थापत्य' की चर्चा करते हुए हमें सर्वप्रथम इस बात पर विचार करना है कि किस प्रकार छिद्र-मुद्र प्रभाव, रचना की प्रक्रिया में, एक सपूर्ण कथानक बनकर उभरते हैं।

उपन्यासों, कथाओं और आख्यायिकाओं का तुलना में कहानी की स्थापत्य-सम्बन्धी कुछ आंतरिक विशेषताएँ होती हैं। इन्हीं आंतरिक विशेषताओं के कारण कभी-कभी हम उन्हें एक-दूसरे से नितात भिन्न रचनाएँ मानने की भूल भी कर बैठते हैं। आख्यायिकाओं से हिंदी कहानियों का बहुत सीधा सम्बन्ध रहा है, इसलिए यदि हम आख्यायिकाओं के स्थापत्य से ही चर्चा प्रारंभ करें तो उचित होगा। आख्यायिकाएँ, जैसी विद्वानों की धारणा है, वृत्त-प्रधान होती थीं और इनमें वृत्त के विकास का एक रैखिक क्रम होता था। घटना का प्रवाह इनमें प्रारंभ से अंत तक एक ही दिशा की ओर होता था और इसमें किसी प्रकार के व्यतिक्रम की गुंजाइश नहीं रहती थी। हिंदी की प्रारंभिक कहानियों पर इस 'निर्माण' की छाया बहुत स्पष्ट है। 'ईदुमती', 'इतमागिनी',

‘चन्द्रतारा’, ‘अनूठी श्रृंगुठी’ (शिवपूजन सहाय), ‘ग्यारह वर्ष का समय’ (आ० शुक्ल) आदि कहानियाँ उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत हैं। प्रेमचंद की अधिकांश प्रारंभिक कहानियों पर भी यह प्रभाव स्पष्ट ही है।

केवल निर्माण की दृष्टि से ये कहानियाँ आयामहीन ही कही जायेंगी। इनका घटना-प्रवाह सरल रेखा की तरह अनेक बिंदुओं को स्पर्श करता हुआ क्रमशः अपना परावधिक गति प्राप्त करता था और इस प्रकार पाठक को कथा का पूरा-पूरा आनन्द-लाम हो जाता था। प्रेमचंद की कहानियों के निर्माण का सकेत करते हुए डॉ० रामविलास शर्मा ने ठीक ही लिखा है—‘प्रेमचंद कथा के आनन्द को अधूरा नहीं छोड़ते।’ कथा के इस आनन्द को पूरा करने के लिए कहानीकार कितनी कृत्रिम घटना-शृंखलाओं की योजना कहानी में करता था और उससे कहानी के ढाँचे में कितनी जटिलताएँ उभर जाती थीं, इसकी चर्चा हम यथा स्थान करेंगे। यहाँ इतना भर कह देना काफी होगा कि घटना और प्रेम की शृंखला कभी-कभी इन कहानियों में मानवीय विचार-वस्तु पर इस तरह छा जाती है कि उसे कहानी की सीमा में विकसित होने का अवसर ही नहीं मिलता।

कहानी घटनाश्रित प्रभावों का निर्माणहीन (लम्पन) समुच्चय नहीं है। जब घटनाश्रित प्रभाव पाठक के मन में एक संश्लिष्टता लेकर उभरते हैं तब कहानी का एक ढाँचा हमें प्राप्त होता है। इसे आप कहानी की संस्थापत्य-सम्बन्धी आंतरिक विशेषता कह सकते हैं। प्रेमचंद की अधिकांश प्रारंभिक कहानियों में घटनाओं का अन्तर्लेप से कथानक का ढाँचा गढ़ा जाता है। ‘पंचपरमेश्वर’, ‘बड़े घर की बेटी’, ‘अलभ्योक्ता’, ‘दुगो का मंदिर’ इत्यादि इसके सरलतम उदाहरण हैं। यहाँ आकार हमें यह बात स्वतः स्वीकार करनी पड़ती है कि प्रेमचंद की आधुनिकता उनकी कहानियों के निर्माण में नहीं है। निर्माण की दृष्टि से उन्होंने आख्यायिका का सामान्य ढाँचा ही स्वीकार कर लिया है, अन्तर सिर्फ इतना है कि इस ढाँचे में, घटना-प्रवाह में व्यतिष्ठम या अन्तर्लेप की गुंजाइश प्रेमचंद ने पैदा कर ली है। यह बात केवल प्रेमचंद के साथ लागू नहीं होती। उनके सामयिक अधिकांश मौलिक कृतिकारों ने कहानी के इस निर्माण को स्वीकार कर लिया था। उस युग में दंगला से

अनुवादित अधिकांश कहानियों का ढाँचा तो म्यूनात्रा के अन्तर्लेप से हा गया गया मालूम पड़ता है। इस अर्थ में बंगला के 'गल्प' का स्थापत्य भी प्रारंभिक हिंदी कहानियों के स्थापत्य से नितात भिन्न और युरोपीय कथा के ढाँचे का नहीं है।

इस अर्थ में चाहे 'पंचपरमेश्वर' हो या 'धाम' अथवा 'विराम चिह्न' घटनाओं का अन्तर्लेप सर्वत्र है—कहीं बहुत नाटकीय वातावरण के साथ, कहीं त्रियाम्बित व्यापारों के साथ। प्रेमचंद कहानियों का विधान करते हुए उचित वातावरण गढ़ लेने में अद्भुत सामर्थ्य का परिचय देते हैं, प्रसादजी नाटकीय व्यापारों के चित्रण में। कहानियों के साथ निर्माण का नियम, उपन्यास आदि साहित्य रूपों की तुलना में, बहुत दूर तक कार्य करता है। कोई सफल कहानीकार कहानी के शिल्प को उसके निर्माण (स्मपत्य) से अलग कर सिद्ध नहीं कर सकता। चेखव की कहानियाँ तो अपने निर्माण की दृष्टि में उन्नीसवीं शताब्दी की उपलब्धि ही मानी जाती रही हैं।

प्रेमचंद के आलोचकों की राय में उनकी कहानियाँ अधिकांशतः उपन्यासों के परिप्रेक्ष्य में लिखी गयी हैं। डॉ० नन्ददुलारे बाजपेयी जी ने प्रेमचंद की कहानियों पर टिप्पणी करते हुए लिखा है—'आरंभिक कहानियाँ अधिकतर खन्बों और वर्णनात्मक हैं, जबकि पाछे की कहानियाँ अधिक गठो हुई, सक्षिप्त तथा नाटकीय प्रमाण से सम्यक् हैं।' यह बात सिर्फ प्रेमचंद की आरंभिक कहानियों के साथ ही लागू नहीं होती, अधिकांश कहानियों के साथ लागू होती है। हाँ, औपन्यासिक परिप्रेक्ष्य में प्रेमचंद के अतिरिक्त बहुत कम सम सामयिक लेखकों ने कथा-विधान किया है। सत्तेप में हम यहाँ इसके कारणों की चर्चा कर ले। प्रेमचंद की अधिकांश कहानियों की 'विचार-वस्तु' सामयिक जीवन से ली गयी है, और चूँकि, सामयिक जीवन का मदर्म अत्यन्त व्यापक, प्रवहमान और घटना-सकुल है इसलिए प्रेमचंद की कहानियों का वातावरण पूरे सामयिक जीवन की झाँकी लेकर आता है। समस्त जीवन के प्रवाह में एक अनुभव-खंड की आयाम (Dimension) प्रदान करने के कारण अनिवार्यतः इन कहानियों का परिप्रेक्ष्य औपन्यासिक है।

प्रेमचंद की आरंभिक कहानियों की तुलना में गुलेरीजी की कहानी 'उसने

कहा था 'पारचात्य कहानी का ढाँचा प्रस्तुत करता है। स्थापत्य की दृष्टि से इस कहानी का स्वरूप अनाद्युत-सा मालूम पड़ता है। केवल निर्माण की दृष्टि से आज भा वतुत कम हो कहानियाँ इसकी समतुल्यता प्रमाणित कर सकेंगी। स्थापत्य की दृष्टि से प्रस्तुत कहाना मोपासों की कहानियों की तरह एकात्मक, फिर भी आयामपूर्ण है। पूरा कहानी का ढाँचा मानवीय भावना को कारण-रूप में प्रतिष्ठित कर निर्मित होता है। यह मानवीय भावना सम्पूर्ण जीवन में अखंड रूप से वर्तमान है। इस अखण्डता का, एक कहानी की सीमा में पाठक को बोध कराना कथानक के साँचे-साँचे पूर्वापर क्रम से विकास के लिए समभव नहीं है। अतः पूरे कहाना का रचना-मय शिल्प प्रत्याभास से निर्मित होता है। हिन्दी कहानी में प्रत्याभास (फ्लैश बेक) का यह शिल्प पहली बार देखने में आता है सन् १९१५ ई० में। कहानी के रचनातन्त्र में इसका उपयोग उस समय बहुत अशौ में पारचाय देशों में भी सुरिकल ढाँचा हो स्वाकृत हो पाया था, भारतीय साहित्य का तो बात ही और है।

घटना-विशेष में उत्पन्न एक अनुभव किस प्रकार प्रत्याभासित होकर जीवन के किसी अवसर-विशेष में अपना सम्पूर्ण भर्म विवृत करता है इसका दिग्दर्शन कहानी की कथात्मक शैली या वृत्तात्मक रैखिक शिल्प में सम्भव नहीं है। कहानीकार का इसके लिए एक ऐसे चार्मिक शिल्प (Spiral) की आवश्यकता पड़ती है जो पूरे जटिल कथानक को घेर सकने में समर्थ हो। घटना का यह एकात्मकता प्रमत्त की बहुत कम ही कहानियों में उपलब्ध हो पाती है। जीवन का अनुभव-सत्य जितने कटे-छँटे मँवरे ढग से इस कहानी में उतरा है उसकी अनुकृति सरस नहीं है। हिन्दी का कोई कहानीकार फिर इस निर्माण को इतने ही सचे रूप में दूरान में समर्थ नहीं हुआ। इस कहानी के इस शिल्प और स्थापत्य की चर्चा को यदि हम इस कहानी के वस्तु-सत्य के आधार पर व्यक्त करने की चेष्टा करें तो सबसे पहले हमें यह मान लेना होगा कि इसके 'कथानक' के मूल में एक ही भावना कार्य कर रहा है— रोमांटिक भावना। भावना की इस 'प्रकृति' को समझकर हम उसका कथानक के रूप में व्याप्ति की व्याख्या करना चाहे तो बात और स्पष्ट होकर आयगी। 'लहना सिंह' की जिन्दगी में बचपन का एक अनुभव है। यों यह अनुभव बचपन का है और

समय का अन्तराल इस अनुभव को बचकाना भी साबित कर सकता है। मगर समय हमारे सारे अनुभवों का 'हीलर' नहीं होता कुछ अनुभव समय सँछनकर हमारे जीवन में शेष रह जाते हैं। लहना सिंह की जिन्दगी में भी एक प्रसा हो शेष अनुभव है। इस अनुभव का वह अपना सम्पूर्ण सामर्थ्य से समय का शक्ति के विरोध में सज्जोता आया है। आकस्मिकता इस अनुभव का पुनर्जीवित कर देती है। दर्द पिघल जाता है। मगर दर्द का पिघलना जीवन सरिता के निर्माण का पहला क्रम है। अपनी बाल भगिनी के प्रति और पुत्र की रक्षा कर वह अपने ही दर्द का कर्षण चुकता कर देता है। अनुभव का यह जीवनव्यापी प्रसार कहाना के कथानक को अनिवार्यतः अदिल बना देता है। मगर यह अदिलता विषय की प्रकृति की है कहाना के स्थापय का नहीं। उसने कहा था 'का स्थापय तो पारदर्शी है'।

उसने कहा था 'के स्थापय को आशुति कम से-कम आन बान दो' दशक में तो नहा ही होता।

जयशंकर प्रसाद की कहानियों का स्थापय चरित्र व्यापारों से और व्यापारशील चरित्रों के जीवन सदर्भ में निर्मित होता है। इस अर्थ में प्रसाद का कहानियाँ नाटकीय विधियाँ से 'कथानक' का ढाँचा तैयार करता है। घटनाओं का अन्वेषण बहा भी वैसा ही है जैसा कि प्रेमचंद की कहानियों में किन्तु प्रसाद में ये घटनाएँ चरित्र व्यापार को बहुत ही सावयव ढंग से मद्ध करती चलती हैं। प्रसाद की प्रारम्भिक कहानियों का तुलना में प्रसाद का प्रारम्भिक कहानियाँ इसीलिए निर्माण का दृष्टि से अधिक सुघड़ हैं। कहानो के विकास दौर में कहानाकार प्रत्येक नाटकाय भाड़ का पूर्वावधान कर लेता है। फलतः स्थलों पर कहानो की गति को मधोमो के आधार पर तोड़ने बाँड़ने का त्रिम प्रयास उसे नहीं करना पड़ता।

किन्तु कहाना के स्थापय का अधिक लचोला अधिक सप्रसार सख बनाने प्रयास में प्रसादजी कभी कभी बहुत भदे ढंग से काम लेते हैं। नाटकीय धातों पर आवश्यकता से अधिक विश्राम करने के कारण उनका कुछ एक कहानियाँ बिबुल आयासहीन चौरस होकर रह जाते हैं। उद्घातकों के आवश्यक और अतिनाटकाय प्रयोग के कारण उनका कहाना का स्थापय

व्यावहारिक (Functional) कम और शोभाकारक (Decorative) अधिक हो जाता है। प्रेमचंद से प्रसाद की कहानियों का यह स्थापत्य-भेद बहुत स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है। 'आकाश-दीप' शीर्षक कहानी-संग्रह की कुछ कहानियों का उदाहरण हमारे सम्मुख है। इस संग्रह की पहली कहानी है 'आकाश-दीप'। 'आकाश-दीप' शीर्षक कहानी का भ्रष्टान अनिवार्यतः क्रेपस्कुलर (Crepuscular) है, अर्थात् घटना-क्रम के विकास का जो छाया-रश्मि लेखक ने निमित्त किया है उससे बहुत कुछ धुंधलके का आभास मिलता है। उद्घातकों के प्रयोग से चाहे उसमें यहाँ-वहाँ नाटकीयता आ गयी हो, पर यह धुंधलका कहीं समाप्त नहीं होता, पूरी कहानी का पैटर्न बनकर रह जाता है। 'समुद्र-मंथरण' आदि कहानियों में निर्माण के इस रूप को यथावत् दिखाया गया है।

अपनी अधिकांश कहानियों में प्रसादजी 'निर्माण' के इस विधि-विशेष का मोह छोड़ नहीं पाये हैं। 'इन्द्रजाल' शीर्षक कहानी-संग्रह की परवर्ती कहानियों पर भी इसका प्रभाव उतना ही तीव्र है जितना 'आकाश-दीप' पर। हाँ, इस नये संग्रह में कुछ एकात्मक स्थापत्य वाली कहानियाँ भी हैं, जैसे 'गुंडा', 'छोटा जादूगर' आदि।

प्रसाद को छोड़कर शेष सामयिक कहानीकारों में प्रेमचंद का कथा-विधान ही स्वीकार किया है। सुदर्शन, कौशिक, भगवती प्रसाद वाजपेयी, चतुर मेन शम्भू शर्मा आदि ऐसे लोग हैं जो कथानक के कृतात्मक क्रम का निर्वाह करते हुए कथानक का स्वरूप निमित्त करते हैं। यह जरूर है कि इन लेखकों में 'कथानक' का वह व्यापकता नहीं मिलती जो प्रेमचंद की कहानियों में मिलती है।

प्रेमचंद ने अपनी पिछली कहानियों के ढाँचे में आवश्यक परिवर्तन कर लिया था। इस सम्बन्ध में हम डॉ० रामविलास शर्मा की कुछ पक्तियाँ उद्धृत करना चाहेंगे—“प्रत्येक महान् प्रतिभा को अपने लिए बना-बनाया ढाँचा न चाहिए, जिसका वह अनुसरण करे। उसे अपने विकास के लिए केवल मकेत, सहाय्य चाहिए जिसमें वह अपनी मौलिकता को खोज सके।” अधिकांश कहानियों में प्रेमचंद एक ही प्रधान घटना रखते हैं, कथानक की गति उसी का

और रहते हैं, और पाठक का ध्यान एक ही धारा में बहता है। 'शतरज के खिलाड़ी' निर्माण कला का सुन्दर उदाहरण है।^१

प्रमचद की पिछली कहानियों में निर्माण की इस सुघरता का कारण, जैसा डॉ० रामविलास लिखते हैं, घटना को एकता है। मेरी दृष्टि में इन पिछली कहानियों का समस्त वस्तु-विचार ही एकात्मक है और इसीलिए प्रमचद ने यहाँ इनके निर्माण में आसानी से सफलता पायी है। केवल निर्माण की सुघरता के लिए उन्होंने अपनी कहानियाँ में परिवर्तन किये हैं, ऐसा सोचा भी नहीं जा सकता, क्योंकि कलाकार की बातें उनके सम्मुख निश्चित रूप से 'गौण' होकर आती हैं। 'शतरज के खिलाड़ी', 'पूँस की रात', 'मुक्ति मार्ग', 'कफ़न' इत्यादि कहानियाँ जबल निर्माण की दृष्टि से नौ प्रमचद की श्रेष्ठतम रचनाएँ हैं। ये कहानियाँ निश्चित रूप से पाठकों को जीवन के एक आत्म-पूर्ण अनुभव का बोध देती हैं और साथ ही एक अबातरहीन विकास की दिशा में पूर्णता का आभास भी देती हैं। 'कथानक' की यह 'सहजता' 'विस्तारगोई' के आदिम रूप से मिली है। प्रमचद की कहानियों में यह सहजता यों ही उत्पन्न नहीं हुई, यह लगभग तीन सौ कहानियों के निर्माण के प्रयत्न-विस्तार से आयी है।

कथानक की सरलता के बावजूद समस्त मानव्य भावनाओं को कारण रूप में प्रतिष्ठित करने का कौशल कोई प्रमचद से साल। कथानक में कहीं कोई रहस्य-रोमांच नहीं कहीं कोई एद्रजालिकता नहीं, कोई नाटकायता नहीं, फिर भी अपनी सहज गति में ये कहानियाँ हमारी समस्त चेतना पर छा जाती हैं। 'निर्माण' का यह कौशल क्या प्रमचद के कथा-साहित्य की विशेषता नहीं है? प्रमचद अपना अन्तिम कहानी में बिना किसी उपोद्घात के साथे, कथा के मूल भाग में प्रवेश करते हैं। कारण और कार्य का यह सरल सम्बन्ध प्रमचद की कहानियों के रचना कौशल का आत्मा है। ऐसा कहानियों में प्रमचद वस्तु का निर्देश नहीं करते, वस्तु का दृश्य-विधान करते हैं। 'पूँस की रात', 'मुक्ति मार्ग', 'कफ़न', सबसे यह दृश्य-विधान कथानक को अधिक

^१ डॉ० रामविलास शर्मा, प्रमचद की कला, पृ० १४८-१४९ (डॉ० मदान द्वारा सम्पादित पुस्तक 'प्रमचद' • 'चिंतन और कला' से)।

एकात्मक और प्रभावशाली बनाने में सहायक होता है। पाठक का ध्यान इस प्रत्यक्षता से इस ध्वनि-विधान पर जमा रहता है कि कोई वस्तु-निर्देश उस इस राह से भटका पाने में समर्थ नहीं होता।

प्रमचद का कहानियों के स्थापत्य को चर्चा करने हुए केवल वस्तु-विधान तक सीमित रह जाना, एक अर्थ में, प्रमचद का विशेषता की ओर से आँख मँद लेना होगा। वस्तु-विधान यदि स्थापत्य का बाहरी ढाँचा है तो व्यापार-विधान उसका आंतरिक स्थापत्य। किसी अच्छा कहानी के निर्माण को सिर्फ उसके वस्तुनम्र में देखना परम्परा उसकी आत्मा के साथ अत्याचार करना होगा। इस अर्थ में प्रमचद को कहानियों का निर्माण मवन-निर्माण की तरह निरवयव नहीं है। मवन-निर्माण को एक पूर्व-निश्चित योजना होती है और निर्माता इस पूर्व-निश्चित योजना के अनुसार उसकी विवधना करता चला जाता है। कहानियों को विवधना में जहाँ तक वस्तु-विधान का प्रश्न है, वहाँ तक कुछ अर्थों में हम पूर्व निश्चय का बात कह भी सकते हैं किन्तु जहाँ तक चरित्र व्यापारों का सम्बन्ध है, एम्में विवधना किसी प्रतिभावान लेखक को स्वीकार नहीं हो सकती, प्रमचद को तो वसई नहीं।

प्रमचद के पात्र परिस्थितियों के हाथ में पुतलों की तरह कार्य नहीं करते, इसलिए परिस्थिति के अनुगुल घिस-पिरे व्यापार करना भी उनका शाल के लिए समभव नहीं है। वे मानवीय प्रेरणाओं से कार्य करते हैं, परिस्थिति की विवशता में नहीं। यही कारण है कि केवल विषय की दिशा में प्रमचद कथा का विधान नहीं कर पाता। इसी अर्थ में डॉ० शर्मा ने लिखा है—‘कमा-कमा एक गठित कथा को लेकर चलना घातक होता है। प्रमचद ने स्थापत्य का सघनता के लिए कभी ऐसा खतरा मोल नहीं लिया। कहानी को मवन-निर्माण का तरह निरवयव बनाना उन्हें पसंद नहीं था। इसलिए कहानियों पर लिखते हुए उन्होंने बार-बार मनोविज्ञान की चर्चा की। उनके सम्मुख कहानी को लेकर जो सबसे बड़ा प्रश्न खड़ा था वह मानवीय व्यापारों के मनो-वैज्ञानिक रूप और संसृजन (Orientation) का था। वे अपना कहानियाँ द्वारा मानवीय व्यापारों के मनोवैज्ञानिक कारणत्व की खोज कर रहे थे, फलतः उनकी कहानियों का ‘कथानक’ जितना घटना-क्रम में प्रभावित है उतना ही

व्यापारों के मसज्जन से भा। प्रेमचंद की कहानियों के न्यापत्य की चर्चा करते हुए इनमें से किसी एक को भी छोड़ देने की सुविधा हमें प्राप्त नहीं है।

प्रेमचंद 'पूत की रात', 'मुक्ति-मार्ग', 'नशा', 'कफन', 'शतरंज के खिलाड़ी' इत्यादि कहानियों में कथा का जो ढाँचा प्रस्तुत कर रहे थे वह निश्चित रूप से बाद के कहानाकारों का आदर्श बन गया। इसका सबसे बड़ा कारण यह था कि इनमें कहानी का बाहरी रूप उतना महत्वपूर्ण नहीं था जितना उनका आंतरिक स्थापत्य। घटनाओं का अन्तर्लेप इन कहानियों के ढाँचे के लिए आवश्यक फार्मला नहीं रह गया था, किसी भी एक घटना के सहारे कहानीकार विचार-वस्तु की सफल नियोजना कर लेने में समर्थ था। कहानी की निबंधना का बही रूप प्रेमचंद के बाद के कहानीकारों के सम्मुख नहीं था जो घटना-प्रधान के नाम पर चल रही थीं। माननीय भावनाएँ कथा के कारण के रूप में प्रतिष्ठित हो रही थीं और उनके कारण घटनाओं के चामत्कारिक अन्तर्भाव की आवश्यकता नहीं रह गयी थी। जेनेन्द्र, भगवतीचरण वर्मा, यशपाल, अहोय, पहाड़ी, इत्यादि उस युग के लेखक बड़े कौशल से कहानी के उस स्थापत्य का विकास कर रहे थे जो प्रेमचंद की पिल्लरी कहानियों में उभर कर आया था।

'पानी', 'रोज', 'बेनुआ', 'कुत्ते की पूँछ', 'परदा', 'तीखा ध्यय' इत्यादि कहानियाँ निर्माण की दृष्टि से निश्चित रूप से प्रेमचंद की इन कहानियों की परंपरा में हैं जो घटनाओं के अन्तर्लेप के चमत्कार से मुक्त और एकात्मक हैं। उपर्युक्त कहानियों में, अधिकांश में, घटना-प्रवाह का या घटना के अन्तर्लेप का तर्क्या अभाव है। इनमें ऐसा कुछ नहीं है जो अघट जैसा लगे। रोजमर्रा की जिन्दगी में घटित होनेवाली घटनाएँ वस्तुतः घटना के चामत्कारिक रूप से मुक्त रहती हैं। इन रोजमर्रा की घटनाओं को लेकर जब कहानाकार किसी कथा-विशाल में प्रवृत्त होता है तो उसका मूल उद्देश्य किसी मन-स्थिति, परिस्थिति या व्यापार का चित्रण हो जाता है। उपर्युक्त सभी कहानियों का कथानक इकहरा है, प्रेमचंद की अंतिम कहानियों की तरह। इनमें कथा के अन्तर्गत उपकथाएँ पढ़ने का निरर्थक प्रयत्न आपको नहीं मिलेगा, फिर भी ये कहानियाँ स्मरणीय हैं, अपने निर्माण में सघनतम हैं। जो लोग ऐसा समझते हैं कि कथानक की समानांतरता के बिना, उपकथानक के अन्तर्लेप के बिना

कहानी का ढाँचा सघन हो ही नहीं सकता, उनके लिए उपर्युक्त कहानियाँ दिशा-निर्देश का काम करेंगी, इसमें संदेह नहीं। कथानक के बहुदर्शी (कैलिडो-स्कोपिक) विस्तार के बगैर भाँ सघनता लायी जा सकती है, लायी गयी है।

प्रेमचंद के बाद कहानियों के निर्माण को सँवारने का श्रेय, इस दृष्टि से, जैनेन्द्र, यशपाल और मगवतीचरण वर्मा को है।

ये 'विषयगा' और 'परंपरा' की भी अनेक कहानियाँ निर्माण की दृष्टि से प्रकात्मक हैं, किंतु कहीं-कहीं विचार-व या भावना की स्फूर्ति उन्हें बाधित करती है। 'मसो', 'ताज को छाया में', 'अङ्गुने फूल' इत्यादि कहानियाँ इसी कोटि का है।

जैनेन्द्र ने अभी हाल में 'सहर' के एक परिमंवाद में भाग लेते हुए लिखा था—'दिशाएँ सब स्पेस में चलती हैं। मैं टाइम की दिशा पम्प करूँगा, जो स्पेस की किसी दिशा को नहीं काटना और सबको भरपूर बनाती है।' कहानी के स्थापत्य की पूर्णता—जैसा वास्तुकला में होता है—केवल स्पेस के आयाम में नहीं होती, काल के आयाम में भी होती है। नैरन्तर्य, जीवन की प्रवहमानता उसका अनिवार्य गुण है। प्रेमचंद की कहानियों में भी काल का यह नैरन्तर्य तिरोभूत नहीं है। काल के इस चौथे आयाम की भूमिका 'कफन' की संपूर्ण चेतना है। 'कफन' का ढाँचा वस्तु-वापारों के जिस प्रत्यक्ष सांस्कृतिक धरातल को लेकर निर्मित होता है, वह क्या केवल स्पेस की दिशा है?

इस प्रश्न पर थोड़े विस्तार में आकर विचार करने की गुंजाइश जैनेन्द्र के बक्तव्य ने पैदा कर दी है। जब वास्तुकला के स्थापत्य पर—कालांतर में—चर्च के परिवर्तन का प्रभाव पड़ता है तो कहानियों की तो बात ही अलग है। जीवन का संपूर्ण वस्तुगत और भावगत निर्माण कहानी के स्थापत्य को प्रभावित करता है, मानवीय भावनाओं के निरंतर प्रवहमान रूप के कारण कारणत्व की जटिलताएँ पैदा होती रहती हैं और मानव-व्यापार में उसी अनुपात में, परिवर्तन-परिष्कार होते चलते हैं। मगर इससे यह निष्कर्ष नहीं निकाला जा सकता कि हर क्षण प्रवहमान जीवन का बाहरी ढाँचा भी उसी स्वरित गति से बदलता चलता है। कहानी में स्थापत्य के स्वरूप का भेद काल की एक

निश्चित दिशा में ही अभिव्यक्त होता है। सुंदर प्रेमचंद की कहानियों में—कालांतर में—यह भेद स्पष्ट रूप से परिलक्षित हो जाता है।

यशपाल, जैनेन्द्र, अज्ञेय इत्यादि कहानीकारों ने कहानी के स्थापत्य को संवारा है, किंतु, इसका यह अर्थ नहीं है कि उसके लक्षण प्रेमचंद की कहानियों में उमरे ही न थे या प्रेमचंद इस अर्थ में कथाओं और आख्यायिकाओं के स्थापत्य से आगे बढ़ ही नहीं पाये थे। 'कप्पन' में उन्होंने कहानी का एक ऐसा माइक्रोकोस्मिक ढाँचा तैयार किया था जो मंपूर्ण भारतीय जीवन के अन्तर्बिरोधों को प्रतिच्छादित करने में समर्थ था। प्रेमचंद इन अन्तर्बिरोधों के प्रकाश में दिशा-दर्शन करना चाहते थे। प्रेमचंद के बाद कितने ऐसे कहानीकार हैं जिन्होंने इस अर्थ में 'कप्पन' के ढाँचे को संवारा है! कहानी के स्थापत्य को उसके शिल्प या रूप से प्वातमक करके देखना बहुत बड़ी अभंगति का गन्म देता है।

कहानी के स्थापत्य को लेकर प्रेमचंद के बाद बहुत सारे सार्थक और निरर्थक प्रयोग हुए। यशपाल, अज्ञेय और जैनेन्द्र की कुछ कहानियाँ कहानी को सीमित निबधना में भी जीवन-प्रवाह का (स्पेस-टाइम-कॉण्टिन्युअम) विस्तार अभिव्यक्त करती हैं। ऐसी कहानियों के सफल स्थापत्य के हम भी प्रशंसक हैं, किंतु उसके साथ स्थापत्य के कुछ ऐसे प्रयोग भी हैं जिन्हें किसी भी अर्थ में कथा के निर्माण की दृष्टि से सार्थक नहीं कहा जा सकता। आधुनिक कहानियों से 'कहानांपन' के उन्मूलन का मौलिक श्रेय इन्हीं कहानियों को है। इस सम्बन्ध में एक आलोचक का कहना है—'कहानी ने अपने शिल्प में उस बीच में विभिन्न साहित्य-रूपों एवं कलाओं से भी तत्त्व ग्रहण किये हैं, पर इतना अवश्य है कि 'कथा-तत्त्व' तथा रजकता एवं अपेक्षाकृत बहुजन मायता का जो आंतरिक गुण या तत्त्व कहानी में होता है, वह उसे शिल्पगत प्रयोग की वैसी छूट नहीं देता, जैसी कि कविता के क्षेत्र में सम्भव है।'।

कहानी के स्थापत्य के मामले में प्रेमचंदोत्तर कथाकारों में यशपालजी ने रायचंद सरसे अधिक सावधानी बरती है। उनकी शत-प्रतिशत कहानियों का एक मुनिमित ढाँचा होता है और उन ढाँचे में वे वस्तु-विचार को ढाल देने में आधुनिक सामर्थ्य का परिचय देते हैं। कोई घटना हो, कोई विचार हो या

कोई मात्र हो, वे सर्वत्र इस बात का ध्यान रखते हैं कि उनके कथात्मक विधान में कहीं कोई शैथिल्य न रहे। निबंधना की दृष्टि से उनकी कहानियाँ सर्वोत्तम-पूर्ण रहती हैं, मोपासाँ की कहानियों की तरह। उनकी बहुत सारी प्रारंभिक कहानियों के कथानक पर भी मोपासाँ की छाया है। कथानक का इकहरा रूप यशपालजी को सर्वाधिक प्रिय है। उन्हें यह गुर्तर पसंद नहीं है कि एक पात्र की संवेदना का अपहरण कर उसे किसी दूसरे पात्र की सामर्थ्य के रूप में उमारा जाय। उनकी बहुत-सी ऐसी कहानियाँ, जहाँ विषय-वस्तु का सीधा विवरण है, कथा-कौशल के कारण, स्थापत्य की कोणिकता के कारण अर्थात् प्रभावशाली हो गयी हैं।

यशपाल प्रेमचंद की तरह घटनाओं के अन्तर्जोष से कथानक नहीं गढ़ते। इस सम्बन्ध में उन्होंने सघन अलग एक विधि विकसित की है; वे किसी निरंतर प्रवहमान, घटनापूर्ण कथानक के स्थान पर इकहरे कथानक की सृष्टि करते हैं जिसमें पाठक की दृष्टि अनंत समभावनाओं की ओर हठात् नहीं खुलती। यहाँ उसके अवधान का कोई केन्द्रापसारी सूत्र नहीं होता—वह एकान्तक और केन्द्रोन्मुख होता है। यशपाल को, इस अर्थ में, अद्भुत कल्पनाशक्ति प्राप्त है। निर्माण की यह एकतानता कहानी के कथानक की सहज-स्वाभाविक गति में किसी प्रकार की बाधा उपस्थित नहीं करती। कहीं ऐसा नहीं लगता जैसे कि यशपालजी के कथानक कृत्रिम या गढ़ाऊ है। वे अपनी अधिकांश कहानियों में घटनाएँ भी गढ़ लेते हैं लेकिन सर्वत्र ऐसा लगता है जैसे वे अनुभव से धनुस्युत हों, उनकी वर्णन शैली को देखते हुए ऐसा लगता है जैसे कथानक में आये स्थान-पात्र सभी सत्य हैं, लेखक ने सिर्फ उन्हें जोड़ दिया है। डॉ० राम बिलास शर्मा और अज्ञेय की—यशपाल के दो प्रखर आलोचकों की—राय उनके सम्बन्ध में अद्भुत समानता रखती है।

‘परदा’, या ‘साईं सच्चे’, ‘नमकहलाल’ जैसी ‘कथानक’ वाली कहानियाँ हों या ‘मेँ होली नहीं खेलता’, ‘गुडवाई दर्देदिल’, ‘आदमी का बच्चा’ जैसी व्यंग्य विचार वाली कहानियाँ, ढाँचा सबका एकतान और पूर्ण है। कहानी के इस एकतान ढाँचे को लेकर जितने प्रयोग यशपालजी ने किये हैं उतने उनके सामयिक लेखकों में शायद ही किसी ने किये हों !

यशपाल के कथानक में 'वृत्त' की ओर स्थान बहुत कम है, इसलिए उनकी कहानियों का ढाँचा 'उपन्तरीय' (Substratum) नहीं है—वे छोटी-छोटी घटनाओं के समूह को लेकर, या वृत्त-विषय को लेकर कथानक का ढाँचा तैयार नहीं करते। दो या दो से अधिक कथाओं को हुनकर एक ढाँचा तैयार करना यशपालजी की कला-प्रवृत्ति से बाहर की चीज है। इस अर्थ में वे अपने समस्त पूर्ववर्ती और परवर्ती कथा-लेखकों में भिन्न स्थान रखते हैं।

यशपाल के बाद कथा के निर्माण-कौशल की दृष्टि से हम कमल जोशी का नाम बड़े आदर के साथ लेते हैं। एक अरसा पहले उन्होंने काफी अच्छी तामद्वार में कहानियाँ लिखी थीं। निर्माण की दृष्टि से उनमें अधिकांश बहुत सुगठित कहानियाँ हैं। यशपाल की तरह कमल जोशी 'वृत्त-विषय' से सर्वथा मुक्त तो नहीं हो जा सकते मगर उनके कथानक की सरलता से यशपालजी की याद ही आती है। ऐसे स्थलों पर भी, जहाँ शुद्ध रोमांटिक वातावरण के उत्थान की सम्भावना पाठक को बड़ी बलवती-सी लगती है, कमल जोशी अपने को मशत कर लेते हैं और कहानी का प्रवाह घटना की पूर्वोत्थापित दिशा में हो जाता है। सबसे बड़ी बात जो कमल जोशी की कहानियों में उभरती है, वह है कहानी का आंतरिक रूप। इस आंतरिक रूप की कई विशेषताएँ बतायी जा सकती हैं किंतु उनमें से उस एक को अलग कर देवना में उचित समझता हूँ जिससे कमल जोशी की कहानियों का स्थापत्य सिद्ध होता है। कमल जोशी की अधिकांश कहानियों में स्थापत्य का ढाँचा एक विपर्यस्त प्रयोग से बनता है। वे परिणाम को कारण के स्थान पर रखकर देखते हैं। स्थापत्य के उस रूप के लिए अँग्रेजी में 'मेटोनिमिक' शब्द का व्यवहार किया जाता है। शब्दों का यह विपर्यय जब समूचे कथानक के ढाँचे के प्रयोग में आता है तो कुशल हाथ ही उसका निर्वाह कर सकते हैं। कहानी के निर्माण का सबसे बड़ी सफलता उसको पूर्णता है और इस दृष्टि से कमल जोशी की कहानियाँ पाठक को अपनी पूर्णता में संतोष देती हैं।

कथा के निर्माण की एक दूसरी धारा भी है जो यशपाल के समानान्तर ली है। इस धारा का प्रभाव परवर्ती कथाकारों के रचना-विधान पर अधिक है। यह धारा जैनेन्द्र और अहंश से प्रारंभ होती है।

अश्वेय, जैनेन्द्र, इलाचंद्र जोशी इत्यादि प्रेमचन्द के बाद के कहानीकारों ने कथात्मक स्थापत्य को अपनी रचना-प्रक्रिया से बहुत अधिक प्रभावित किया है। कथा के पुराने 'कथानकमूलक निर्माण' को छोड़कर इन कहानीकारों ने सामान्यतः जीवन-प्रवाह के रूप में प्रसंगोन्वित घटनाओं की योजना के द्वारा कथा-विधान को प्रक्रिया अपना ला। ये घटना-प्रसंग को स्वामाविक प्रवाह में, व्यक्ति की व्यावहारिक परिस्थिति के रूप में ही चित्रणीय समझते थे। इस निर्माण के कारण कथा में अधिक प्रवाह लाने की चेष्टा की गया। कथा का यह निर्माण रैखिक रूप से भिन्न और अधिक पूर्ण था। इसका एक कारण समभवत यह है कि कोई भी आत्मपूर्ण या मरिष्ट रूप रूपायन की दृष्टि से सधिहीन होता है, दूसरा यह कि इसमें समभवतः सबसे अधिक घनत्व भी होता है।

इस घनत्वपूर्ण और वृत्तात्मक निर्माण की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसका प्रत्येक अंश केन्द्र से समतुलित होता है। पाठक को कथा-प्रवाह में इस वृत्तात्मकता का बोध नहीं होता, ठीक ज़्यादा प्रकार जिस प्रकार अपनी गति में हमें जगत् के अण्डाकार रूप का और उसकी गति का सहज बोध नहीं होता। किसी विद्वान् ने लिखा भी है—“For the motion of things moved equally in the same respect—I mean that of the thing seen and the seer—is not perceptible”

इस स्थापत्य की उपर्युक्त विशेषताओं के कारण कहाना का 'निर्माण' बहुत बुद्धि बढल गया है। सबसे पहले इस प्रवाह में कहाना के 'चरमोत्कर्ष' की शाखाय मान्यता को ही निषेध दिया जाता है। ऐसी कहानियों में कोई निश्चित चरमोत्कर्ष-योजना नहीं होती। पूरी कहाना के प्रवाह का 'टेम्पो' 'क्लाइमेक्स' के स्तर पर ही गतिमान रहता है। इस स्थापत्य का निर्वाह अश्वेय ने 'शांति हँसी थी', 'रोन', 'पठार का धीरज' इत्यादि कहानियों में बड़ी सफलता से किया है। जैनेन्द्र की 'मौत' और 'शीर्षक कहानी' के सम्बन्ध में यहाँ विस्तार से कुछ कहने का आवश्यकता नहीं, क्योंकि अन्यत्र मैंने उनकी सविस्तार चर्चा की है। पहाड़ा ने अपनी अधिकांश कहानियों में स्थापत्य तो पैसा हाँ रखा है, अन्तर सिर्फ यह है कि उनमें स्मृति-रूप अतिरिक्त रूप से, गायद नाट्योपमा के निष्, जोड़ लिया जाता है। रामरेर बहादुर सिंह ने हि० क०-३

‘दोआब’ में उनके कहानियों के मध्य ‘सफर’ और ‘यथार्थवादी रोमांस’ पर टिप्पणी करते हुए लिखा था— “असफलता और निराशा में हलक-हलक कर व्यक्ति मिट जाय, छार हो जाय, वह उसकी कहानी होगी।— लेकिन अपने समाज से उसका सम्बन्ध फिर भी रहता रहेगा और यही सम्बन्ध आधार-तत्त्व होगा उस कहानी का।”

पहाड़ी की कहानियों का ‘स्थापत्य’ इस अतिरिक्त नाटकीय रिल्प-विधान के कारण बड़ी-कहीं इतना अमृतुलित हो जाता है कि पूरी कहानी का भार संभालने को कोई धुरी बच हा नहीं जाती। पूरी कहानी जैसे धुरीहीन गति-सी मालूम पड़ती है। ऐसी कमजोरी अश्वेय और जेनेन्द्र की कुछ कहानियों में भी है। इस स्थापत्य का निर्वाह करने वाले आधुनिक कहानीकारों में तो कभी कभी यह दोष इतना उभरकर आता है कि पूरी कहानी ‘निर्माण’ की दृष्टि से स्थगित-सी मालूम पड़ती है। ये कहानीकार सामान्यतः किसी घटना का सदर्भ तो बड़ा चित्रात्मक और देश-निबद्ध या समय-निबद्ध गढ़ते हैं किन्तु उसके उपरान्त प्रयोगित घटनाओं का कुछ ऐसा सिलसिला चलता है कि उसकी निबन्धना के लिए जैसे अबकाश ही नहीं मिल पाता। रेशु की कहानी ‘तीसरी कसम’ और निर्मल वर्मा की ‘परिदे’ में ‘स्थापत्य’ का इसी कारण निर्वाह नहीं हो पाता। स्थापत्य-दोष की चर्चा करते हुए यहाँ कह दूँ कि इन कहानियों के स्वामाबिकतः पृथक् स्थापत्य का और मेरा ध्यान नहीं है, ऐसी बात नहीं। कहानी को ‘आत्मविवृति’ मानने वाले आर्टेन साहब ने इसके स्थापत्य की जिन विशिष्टताओं की ओर मकेत किया है उनकी ओर भी मेरा ध्यान है। उनकी कुछ पक्तियाँ यहाँ उद्धृत कर इसे स्पष्ट करने की चेष्टा करूँ— “Quest story has two fixed points, the starting out and the final achievement, but the number of adventures in the interval cannot but be arbitrary, for since the flow of time is continuous, it can be infinitely divided and subdivided into moments. One solution is the imposition of a numerical pattern analogous to the use of metre in poetry.”

१. W. H. Auden—The Quest Hero—*Texas Quarterly*, No 4. 1961

रेणु की कहानी में तो यह 'न्युमिकल पैटर्न' है ही नहीं; निर्मल वर्मा की कहानी में भी उसका रूप स्पष्ट नहीं हो पाया है। दो निश्चित बिंदुओं के बीच का उपविभाजन भी 'वस्तु' की प्रकृति के अनुरूप नहीं है, लयात्मक नहीं है। इन कहानियों की तुलना में मोहन राकेश की कहानी 'मिस पाल', राजकमल चौधरी की 'खामोश घाटियों के साँप', रानेन्द्र यादव की 'रीशनी कहाँ है...', शेखर जोशी की 'नरु का निर्णय', कमलेश्वर की 'खोई हुई दिशायें' और केदार चन्द्र वर्मा की 'काले डिब्बों की चर्खी' अच्छी कहानियाँ हैं।

समय-परिवर्तन के क्रम का अव्याहत प्रवाह है और 'देश' की दिशा में यह परिवर्तन-क्रम अभिव्यक्त होता है गति के रूप में, 'अनी' के रूप में। 'मिस पाल' में यह प्रवाह बहुत स्पष्ट है, उसके आरोह-अवरोह भी स्पष्ट हैं। यही लयात्मकता 'खामोश घाटियों के साँप' में भी है। उपर्युक्त कहानियों के 'काण्ट्रिब्यूटर्स' की सफाई उन्हें निर्माण की दृष्टि से सफल कहानियाँ बना देती है। यों निर्मल वर्मा और रेणु में वातावरण को उभारने की जो कुशलता है, वह सामयिक कहानीकारों में बहुत कम को प्राप्त है, किन्तु यह प्रमग ही दूसरा है।

कहानियों की स्थापत्य-सम्बन्धी कुछ विशेषताओं की चर्चा के साथ यह प्रमग समाप्त करें। आज का कहानीकार अब संपूर्ण जीवन-प्रवाह में किसी क्षण-विशेष को छालकर देखने का दावा करता है तो आवश्यक यह है कि इस प्रक्रिया के प्रकृत स्वरूप को, कहानी में उसके स्थापन और निबंधन को भी वह मही माँति समझ ले अन्यथा उसका इतना बड़ा प्रयत्न एक आग्रह बनकर ही शेष हो जाएगा।

कहानी का रचना-विधान कल्पनाश्रित होकर भी जीवन के क्रियात्मक रूप से अलग नहीं होता। सच पूछा जाए तो कहानी आज अन्य कलाओं और साहित्य-रूपों की तुलना में जीवन की इस क्रियात्मक वास्तविकता को सबसे अधिक सफलता से उदाहरत कर रही है। ऐसी स्थिति में उसका पूरा ढाँचा जीवन से अभिन्न रहता है, भेद इतना है कि जीवन के इन आत्मपूर्ण क्षणों को हम प्रत्यक्ष नहीं कर पाते, उन्हें प्रवाह में स्वयं संपूर्ण अंश की तरह देख ही नहीं पाते। कहानी का स्थापत्य हमें इसी आत्मपूर्णता का बोध कराता है,

हमें उन्हें साव्यव रूप से और स्वतंत्र रूप से देखने को अन्तर्दृष्टि भी देता है। कहानियाँ अलग-अलग शिल्पों में जीवन के त्रिआमक स्थापत्य को ही उदाहरण करती हैं। इधर की कहानियों के स्थापत्य में जो समानांतरता दिखाई पड़ती है उसका कारण भी बहुत कुछ यही है। उपन्यासों में इसका एक खास विशिष्टता है, यों कहानियों में भी यह कम महत्त्व के साथ नहीं आया है। उदाहरण के लिए ऐसी कहानियों में पूर्वपर घटना-क्रम से कथानक का निर्माण नहीं होता, क्योंकि यहाँ घटनाएँ उस क्रम में घटती ही नहीं, बल्कि उसमें कुछ विशिष्ट गतियों (Movements) के आधार पर कथा की परिस्थितियाँ विकसित होती रहती हैं। कमलेश्वर का कहानी 'खोई हुई दिशाएँ' में 'कथानक' का कोई घटनायुक्त क्रम नहीं है। अलग-अलग परिस्थितियों में घटित होनेवाली एक ही मन स्थिति अनेक गतियों में यहाँ उदाहरण होती चली गयी है। यह 'नाम्नेल्लिया' इस कहानी में तब-विधि (Rhythm pattern) को तरह बार-बार दुहराया जाकर ही एक पूर्ण कथावस्तु (Narrative) का निर्माण कर लेती है। घर के अंतरंग वातावरण में आकर यह गति जैसे मन-स्थिति के स्थैर्य (Restfulness) के साथ समाप्त हो जाती है। इस विशिष्ट कथात्मक स्थापत्य के निर्माण में वास्तविकता से अधिक कल्पना-शक्ति का कौशल (Ingenuity) ही काम करता है। मानवीय संवेदनशीलता के गुण का क्षय या जीवन से उच्छेदन उस विशिष्ट कल्पना-कौशल से ही रूपाकार ग्रहण कर पाता है। अश्वेय के उपन्यास 'अपने-अपने अजनबी' का स्थापत्य भी इसी कारण से प्रेरित (Motivated) है।

हिन्दी कहानियों के स्थापत्य या निर्माण पर विचार करते हुए उपर्युक्त तथ्यों पर ध्यान देना, मेरी दृष्टि में, उसे समझने के लिए एक अनिवार्यता है। इस अनिवार्यता को न समझ पाने के कारण ही बहुत-सी स्थापत्य की दृष्टि से सघटित कहानियों को लोग विरूप और धोली कहानियाँ कह दे रहे हैं। अनेक ऐसे ध्यावहारिक रूप से शिल्प और स्थापत्य के परम्पर अन्तरावलंबन की चर्चा की है।

कहानी की प्रक्रिया (१)

"Short stories did not become popular until the late eighties and early nineties; and it so happened that the writers who made the form popular delighted in stories of plot and action".—L. A. G STRONG, The Writers' Trade, P 77 (1953).

छोटी कहानियाँ अपनी चेतना और विचार-तत्त्व की दृष्टि चाहे कथाओं और आख्यायिकाओं से जितनी भिन्न दीखती हों, किंतु अपने निर्माण की दृष्टि से उनमें आज भी उनके बहुत-से तत्त्व वर्तमान हैं। कथा-तत्त्व को ही लिया जाए। स्व० आचार्य नलिन विलोचन शर्मा ने जब प्रमचंद को 'पैदाशरी किस्सागो' कहा था तो निश्चित रूप से उनके इस कथन के पीछे कथा-सम्बन्धी एक विभावन वर्तमान था। उसका स्पष्ट अर्थ यह था कि निर्माण की दृष्टि से प्रेमचंद कथाओं और आख्यायिकाओं की परम्परा के कथाकार थे। प्रमचंद की समस्त कहानियों में कथानक-तत्त्व इस बात का साक्ष्य है कि उन्हें यह कथा-शक्ति 'अलिप्त-लैला', 'वृहत्कथा' आदि रचनाओं से प्राप्त हुई थी जिनकी प्रकारांतर से, अनेक लोक-परंपराएँ भारत में वर्तमान थीं। 'सरलता में सरलता' निकालने की कमाल मानने वाले प्रेमचंद अगर पैदाशरी किस्सागो कहे जाएँ तो आश्चर्य क्या है।

पारंपरिक कथा-साहित्य का प्रारंभ भी लगभग ऐसा कहानियों से ही होता है जिनमें कथानक घटनाओं और व्यापारों से निमित्त हैं। सामयिक छोटी कहानियाँ अर्थ-विस्तार की दृष्टि से 'कथामक स्तर' तक ही सीमित नहीं हैं, यह दूसरी बात है। कहानियों में 'कथा के स्तर' पर जमा तब विद्वानों ने घटना-वैचित्र्य की दृष्टि से या व्यापार-वैचित्र्य की दृष्टि से ही विचार किया है। यह अपने आप में एक बहुत सीमित दृष्टिकोण है। परन्तु यह है कि क्या कथाओं, आख्यायिकाओं या रोमांसों में लेकर केवल कौतुहल या वैचित्र्य की सृष्टि को ही अपना आत्यंतिक लक्ष्य समझना था? पुराना

आख्यायिकाओं के पढ़ने से बहुत अंशों में यह भ्रम दूर हो जाता है। स्पष्टतः पुरानी आख्यायिकाएँ वैचित्र्य के मूल में किसी विशिष्ट अभिप्राय की स्थापना का उद्देश्य लेकर चलती थीं। प्रेमचंद ने लिखा भी है—“... प्राचीन अधिष्ठान पंथांतों द्वारा केवल आध्यात्मिक और नैतिक तत्त्वों का निरूपण करते थे। उनका अभिप्राय केवल मनोरंजन न था। सद्गुणों के रूपकों और बार्दविल के पैराक्लस देखकर तो यहो कहना पड़ता है कि अगले जो कुछ कर गये, वह हमारी शक्ति से बाहर है।”

कथात्मक स्तर पर पात्रों और घटनाओं को व्यापारबद्ध करने की कला बहुत पुरानी है। पुरानी कहानियाँ इस विधि से अतर्क्य रूप से परिचित दीख पड़ती हैं, चाहे वे धर्म-रूपक हों, पद्यात हों, आख्यायिका हों या फैंटेसी हों। प्रश्न हमारे सम्मुख यह है कि यदि वैचित्र्य के अतिरिक्त भी ‘कथात्मक स्तर’ का कहानियों में कोई दूसरा उपयोग है तो वह क्या है? इस प्रश्न पर विस्तार से चर्चा करने के पूर्व ‘कथानक’-सम्बन्धी कुछ आमक धारणाओं का निराकरण आवश्यक हो जाता है। डॉ० नामवर सिंह^२ ने इधर कहानियों पर धारावाही रूप से अपने विचार प्रकाशित किए हैं। उन्होंने कथानक के सम्बन्ध में कुछ बहुत ही विचित्र मत प्रकट किया है। अंगरेजी शब्द ‘प्लाट’ से उन्हें रहस्य की ध्वनि मिलती है और वे अपनी इस विचित्र खोज को ‘कथानक’ के सम्बन्ध में दूर तक खींचकर व्यावहारिक बनाने की चेष्टा करते हैं। अंगरेजी के ‘प्लाट’ से यदि उन्हें ‘रहस्य’ की गंध मिलती है तो उसके समानार्थी फ्रेंच ‘मोटिफ़’ या जर्मन ‘मोटिव’ से कौन-सी ध्वनि प्रसृत होती है? ‘कथानक’ को लेकर ‘रहस्य-रोमांच’ का यह आशय क्यों है? उसी क्रम में लिखते हुए डॉ० नामवर सिंह ने एक स्थान पर कथानक को पाठक द्वारा, सहूलियत के लिए, किया गया संक्षेपण कहकर सचमुच एक बहुत बड़े भ्रम को जन्म दिया है। आश्चर्य तो वहाँ होता है जहाँ ‘फैंटेसी’ के अन्तर्गत रूढ़ उन्होंने कथानक को बड़ी मुलकी हुई व्याख्या की है। मेरी दृष्टि में कथानक पात्र या परिस्थिति

१. प्रेमचंद—‘कुछ विचार’, पृ० ३५-३६ (१९३६)।

२. डॉ० नामवर सिंह—‘इतिहास पर’, नई कहानियाँ (पलाहावाद, दिल्ली) में धारावाही रूप में।

का—घटना-प्रवाह में—मात्र पूर्वापर नियोजन नहीं है, उसका इस 'निर्माण' से अलग भी मूल्य है। यहाँ विस्तार से हम उसी विशिष्ट मूल्य को चर्चा करेंगे। कथानक, जैसा जर्मन और फ्रेच साहित्य में स्वीकृत है, अपनी अभिधेयता में ही कथा का कारण-तत्त्व है। इस कथानक के द्वारा हमें कौन क्या करता है, क्यों करता है और किन प्रेरणाओं से करता है, इन सबका सम्यक् ज्ञान हो जाता है।^१ कुछ लोग घटना-प्रवाह को ही कथानक समझ लेते हैं, इसलिए वे सहूलियत के लिहाज से कहानी का सक्षेपण कर लेते हैं। किंतु यदि कथानक कहानी का कारण-तत्त्व है तो उसका सक्षेपण नहीं किया जा सकता। कारण-तत्त्व के रूप में कथानक की व्यवस्थाएँ अलग-अलग होती हैं और इन व्यवस्थाओं के अनुसार उनका अलग-अलग स्वरूप भी होता है।

घटना-प्रधान कथानकों का एक निश्चित लयात्मक निर्माण होता है। पुरानी कथाओं को पढ़ जाइए, आपको ऐसा लगेगा जैसे घटनाएँ अपनी प्रवहमानता में आपको बहाए लिए जा रही हैं। इन कथाओं में समय की कोई सीमा नहीं है, आकस्मिकताएँ इनके सहज गुण हैं और वैचित्र्य इनकी भविष्यता है। निर्माण की दृष्टि से ऐसे कथानक बिखरे-बिखरे भी मालूम पड़ेंगे, मगर इनका भी एक विशिष्ट महत्त्व है। प्राचीन कथाओं में प्रवहमानता कथानक का गुण मानी जाती थी। वहाँ कथा का अभिप्राय कथानक के ढाँचे में जिस सहजता से ढाल दिया जाता था वह आज भी हमारे लिए ईर्ष्या का विषय हो सकता है। आज की अधिकांश बहुप्रचारित कहानियों में यह गुण कहाँ है? कथाकार के विषय से उसके विचारों का जो सहज सामझस्य होना चाहिए वह आज की कहानियों में अनेक उपचारों के उपरांत भी नहीं हो पाता। अधिकांश कहानियों में विचार कथानक को कवलित कर लेता है। पता नहीं, कहानोकारों द्वारा इस विपरीत यश के अनुष्ठान की पूर्णाहुति कब होगी!

पुराने आख्यायिकाओं की बात आने दीजिए, प्रेमचंद के कथा-साहित्य को ही लीजिए। निर्माण की दृष्टि से चाहे प्रेमचंद की कहानियाँ मोपासाँ, चेखव या ओ० हेनरी की कहानियों की तरह सफल न भी हों किंतु उनमें अपनी

१ मोरिस बोदों—कॉन्टेम्पोररी शॉर्ट स्टोरीज़, भूमिका पृ० १० (१९५४, न्यूयार्क)।

स्पर्श को शलाकू आघेदित (टिक्स्ट) करने का चमत्कार तो नहीं ही है। उनमें कथाओं और आख्यायिकाओं की सहज प्रबलमानता है। उनको कहानियों में कथानक के स्वरूप का मयावह शगुन्य (Formidable erosion) तो नहीं हो होता। पता नहीं, आज के कहानीकार 'गढ़न' से क्या अर्थ लेते हैं। आज विषय, रूप, संघटन, परिप्रेक्ष्य इत्यादि शब्दों के बुझने में कथानक का वास्तविक अर्थ दब गया है।

प्रमचंद की कहानियों के कथात्मक स्वरूप (Narrative calm) के अंतरंग में जो गति है, जो सहज योग-छेम की अनुभूति है और जो सर्वांगीत संवेदनीयता है वह उनके कथानकों से विकसित होती है, विचार के बहिरंग ढाँचे से नहीं। प्रमचंद को यह कथा शक्ति परंपरा सं विरासत में मिली थी। इस अर्थ में वे गुणादय, कृष्ण और बरकचि की शक्ति लेकर हिंदी में आए थे, इस शक्ति से जीवन की वस्तुस्थिति का सामञ्जस्य उन्हें अपने पूर्ववर्तियों से भी आगे बढ़ा देता है। प्रमचंद को अपूर्व कथाशक्ति प्राप्त थी और इस कथाशक्ति का प्रयोग वे निरंतर नए प्रभाव उत्पन्न करने की दिशा में करते रहे। कमी-कमी उनकी कहानियों में कथानक से मा अधिक 'प्रभाव' का आग्रह देख पड़ता है। इस 'प्रभाव' के पूर्वाग्रह के कारण कमी-कमी अच्छे कथानक भी अनुपयोगी सिद्ध हुए हैं, किंतु ऐसा बहुत अधिक नहीं हुआ। परवर्ती कहानियों में तो बिल्कुल ही नहीं। 'जुलूस', 'आत्माराम', 'नशा' इत्यादि कहानियाँ पहली कोटि में आती हैं। प्रमचंद की इस कमजोरी को उनके युगीन लेखकों ने और अधिक खींचा है। सुदर्शन, विश्वम्भर नाथ शर्मा 'कौशिक', चंडी प्रसाद 'हृदयेश' और 'प्रसाद'—इन सबमें प्रभाव की तीव्रता के लिए कथानक को समावनाओं का अतिव्रमण किया गया मिलता है। सुदर्शन की कहानी 'हार की जोत' और कौशिक की 'तार्ई', 'प्रसाद' जी का 'आकाशदीप' इत्यादि उदाहरणार्थ प्रस्तुत किए जा सकते हैं।

कहानी की रचना-प्रक्रिया के सम्बन्ध में किसी भी दो कहानीकार का एकमत होना संभव नहीं है, क्योंकि रचनात्मक साहित्य का कोई प्रक्रियात्मक

* तुलनाय, एडगर एलेन पो की चुनो हुई कथाएँ, जॉन कर्टिस द्वारा संपादित भूमिका, पृ० ११ (१८१६, पेगुइन)

फार्मला नहीं होता। फिर भी, रचना की प्रक्रिया में एक सर्वसामान्य विधि का विकास तो स्वयं हो ही जाता है। इस सम्बन्ध में प्रसिद्ध कहानीकार जॉन बोलैंड (John Boland) का कहना है^१ —“सिर्फ विचार कहानी के निर्माण के लिए पूर्ण नहीं होता, किंतु उसे आना चाहिए प्रयत्न*। एक बार यदि विचार आ गया तो उसके आधार पर आप आगे बढ़ सकते हैं।” वस्तुतः कहानी में विचार की अवधारणा वह धुनियादी तत्त्व है जिसके अभाव में कथाकार उपयुक्त और प्रभावशाली कथानक का निर्माण नहीं कर सकता। संपूर्ण कहानी के ‘लेआउट’ (वस्तु-निरूपण) पर विचार करते हुए हम आगे इस सम्बन्ध में विस्तार से विचार करेंगे। यहाँ इतना भर कहना अपेक्षित है कि कथानक के निर्माण का अंतरंग विचार (Idea) की अवधारणा है। चूँकि विचार के रूप में कोई घटना या कोई व्यापार या कोई वस्तुस्थिति हमारे प्रेक्षण (परसेप्शन) में आती है, इसलिए हम उसे कहानी के अंतर्गत या निक्षेपक तत्त्व के रूप में स्वीकार कर लेते हैं। किंतु, इस विचार का जब हम वस्तु-विधान करने लगते हैं तब हमें यह स्पष्ट रूप से पता चलता है कि उसके साथ अनेक दूसरी चीज स्वाभाविकतः और एक अछात प्रक्रिया ॥ हमारी दृष्टि में आ जाना है। कोई इन्द्रहीन विचार कहानी के वस्तु-विधान की योग्यता नहीं रखता। इस पहलू पर चिन्तन करते हुए हमें विचार की प्रकृति (Nature of idea) का ध्यान आ जाता है।

विचार की इसी आंतरिक प्रकृति के आधार पर हम क्रमशः वस्तु-विधान करते हैं या कथानक गढ़ते हैं। इस दृष्टि से कहानी के विचार में और उसके कथानक में प्रकृतितत्त्व गति की अपेक्षा होती है। यदि विचार की प्रकृति को ध्यान में न रखकर हम कथानक का निर्माण करेंगे तो निश्चित रूप से उस विचार को कथानक के स्वाभाविक विकास के रूप में स्थापित करना हमारे लिए मुश्किल हो जाएगा। उग्रजी की बहुत सारी कहानियाँ इसी अर्थ में कथानक पर आक्षेपित विचारों की कहानियाँ मालूम पड़ती हैं। विचारों की प्रकृति और उसके वस्तु-निरूपण में जो अनिवार्य असंगति है वह उग्र की कला को—कहानियों के प्रभाव को—न्यून कर देती है। तीखा स तीखा विचार

१ जॉन बोलैंड—शॉर्ट स्टोरी राइटिंग, पृ० ७ (१९६०)।

कथानक के वैचित्र्य के कारण या अनिश्चय की भंगिमा के कारण रासायनिकता से वंचित रह जाता है। आज की अधिकांश कहानियाँ में यह दोष देखा जा सकता है। ऐसी कहानियों में या तो एक अस्त-व्यस्त मानसिक भंगिमा उभरकर रह जाती है जो किसी विचार से सामञ्जस्य ढूँढ़ना चाहती हो या फिर कोई अस्त-व्यस्त अद्वैतिक-सा व्यापार उभरकर रह जाता है। इसके विपरीत सरल कहानियों में विचार और कथानक के बीच एक प्राकृतिक सम्बन्ध स्थापित हो जाता है जो उन्हें व्यावहारिक रूप से एकामक बना देता है—वहाँ विचार और कथानक में एक स्तित्वा उत्पन्न हो जाती है।

कुछ लोगों का ख्याल है कि कहानी में वैसे ही विचार वस्तु-निरूपण के अनुरूप हो सकते हैं जिनमें प्रवृत्त नाटकीय समावनाएँ हों। इस धारणा का आधार मोपसाँ, बख्ख और पो की कहानियाँ हैं। पिछली सदी के इन तीन प्रमुख कहानीकारों में कथा का विचार-तत्त्व नाटकीय समावनाओं से पूर्ण है। फलतः जब वे उनका वस्तु विधान करते हैं तो उनमें भी पर्याप्त नाटकीयता रहती है। कभी कभी इस धारणा का आत्यंतिक रूप भी कहानियों में अभिव्यक्त होता है, जैसे मोपसाँ की कहानी 'पैशन' में। ओ० हेनरी की अधिकांश कहानियाँ इसी अर्थ में ध्यान कमजोर मानी जाने लगी हैं, यद्यपि निर्माण की दृष्टि से उनकी एकमूर्तता आज भी ईश्या की वस्तु है।

उदाहरण के तौर पर एक 'विचार' पेश करें। मानवीय सम्बन्ध या सम्बन्ध की विषमता कहानी का अच्छा खासा विषय है। यानी, उस विचार को लेकर सफल कहानीकार अच्छी सी कथावस्तु गढ़ सकता है, किंतु क्या इस विचार की अन्तःप्रकृति की कोई सीमा नहीं है? इस विचार को आप मानवीय भावना से जोड़कर भी एक कथानक गढ़ सकते हैं और उसे आप शुद्ध विचार के रूप में भी रख सकते हैं। पर क्या दोनों स्थितियों में कोई अनिवार्य अंतर नहीं आएगा? प्रश्न पर सोचने-समझने को हम-आप सब स्वतंत्र हैं और निर्णय लेने को भी, मुझे यहाँ अपनी ओर से कुछ विशेष नहीं कहना है।

यह ठीक है कि 'हर कहानी को किसी विचार के रूप में निचोड़कर

रख लेना हमेशा मुमकिन नहीं होता”^१ लेकिन क्या इससे मान लिया जाए कि कहानी में ‘विचार’ होता ही नहीं; क्या जिसे हम ‘भावना’ का क्षेत्र कहते हैं वह हमारे विचारों से नितांत स्वतंत्र है? इस सम्बन्ध में लियोनल ट्रिलिंग ने बहुत विस्तार से विवेचन किया है। हम बहुत संक्षेप में उसकी विचारणा का सार यहाँ उद्धृत करना चाहेंगे। उसने लिखा है— “ग्येटे ने कहीं कहा है कि उदार विचार नाम की कोई चीज नहीं होती, उदार केवल भावनाएँ होती हैं। यह सत्य है, किन्तु यह भी सत्य है कि कुछ भावनाएँ निश्चित विचारों से ही समंजन प्राप्त करती हैं, दूसरों से नहीं। इससे भी ज्यादा, भावनाएँ एक प्राकृतिक और ध्वन्य प्रक्रिया से विचार में परिणत हो जाती हैं।”^२ इसी प्रसंग में उसने वड्सवर्थ का एक उद्धरण भी पेश किया है। कहने का तात्पर्य यह है कि कहानी में ‘विचार’ मानवीय भावात्मक सम्बन्धों के क्षेत्र से मो जा सकते हैं और त्रिआत्मक सम्बन्धों के क्षेत्र से भी।

इस प्रसंग को खींचना हमारा उद्देश्य नहीं है। कहानी की रचना-प्रक्रिया में वस्तु-निरूपण के भिन्न-भिन्न अंग होते हैं। इन उन्हीं अंगों के विश्लेषण का यहाँ प्रयास करेंगे। जो लोग कथानक की वस्तु का पर्याय मान लेते हैं उनसे मुझे इतना ही कहना है कि कथानक वस्तु-प्रेरणा है। एक भर्त्सक विद्वान् के अनुसार जैनेन्द्र की ‘पानी’ और अछूत की ‘रोज’ में कथानक सर्वथा गौण है। इन दोनों ही कहानियों में ‘ओन्वी मोटिफ’ ही मेरी दृष्टि में प्रमुख हैं, चरित्र के भाव-स्तर तो उसी के घरातल पर चलते हैं।

कहानी की रचना-प्रक्रिया मकान बनाने की तरह निरवयव हो, ऐसी बात नहीं। किन्तु, इस साव्यवता के बावजूद हम व्यावहारिक स्तर से उसकी प्रक्रिया की कोटियाँ निश्चित कर सकते हैं। जैसे जैसे ऊपर स्पष्ट किया है, एक कहानीकार विचार के रूप में कहानी की ध्वधारणा कर लेने के पश्चात् उसका कथानक निमित्त करता है, उसका वस्तु-निरूपण करता है। इस वस्तु-निरूपण के सिलसिले में कभी-कभी उसे अवधार्य विचार की अमंगति भूक्त जाती है और वह तब उसे कथानक के प्रकाश में थोड़ा परिवर्तित या परिष्कृत करता

१. डॉ० नामवर सिंह— नई कहानियाँ, ‘हारिप पर’, सितम्बर १९६१।

२. लियोनार्ड ट्रिलिंग— लिबरल इमेजिनेशन, भूमिका, पृ० ११ (१९६१)।

है। पर इससे मूल विचार का स्वरूप नहीं होता बल्कि उसका प्रभाव और निखर जाता है। वस्तु निरूपण भी विचार की अवधारणा की तरह, व्यक्तिगत रुचि और शक्ति के अनुसार अलग-अलग है। वस्तुतः वही वैविध्य सामान्यतः कहानियों में अभिव्यक्त होता है। नए विचारों की अवधारणा तो यदा कदा ही कहानीकार कर पाता है। अनेक कहानियाँ में विचार का साम्य दिख सकता है, किन्तु प्रत्येक कहानीकार उस अपने अपने 'कोण' से विकसित करता है। पर्सि लुवाक ने इस 'कोण' का क्या का 'फार्म' कहा है।

ई० एम० अलमास्ट ने स्पष्ट लिखा है — 'Plot starts most commonly with an 'idea' ' किसी कहानी में कोई पात्र किन परिस्थितियों में क्या करता है, क्यों करता है और किन प्रेरणाओं से करता है, इन्हीं का सूत्राकरण कथानक का मूल है। वस्तुतः कहानियों में विचार प्रेरणाओं (Motif) का काम करते हैं। कहानी में प्रेरणा (Motif) का महत्व बबल क्या नरु को दृष्टि से ही नहीं है उसका संपूर्ण वास्तविकता (Verisimilitude) को दृष्टि से माँ है। य प्रेरणाएँ अपनी प्रकृतिक विदग्धता के कारण बहुत विस्तृत विचारों वाली कहानियाँ का जन्म देती हैं। अलबर्ने मोराविया की अमा हाल में प्रकाशित कहानी 'बुनाब्जेतो' अपना मूल प्रेरणा और विचार का दृष्टि से विचक्षण कहाना है।

कहानी का रचना प्रक्रिया पर समालोचक की दृष्टि से विचार करते हुए अधिकारत हम निर्णय चोर्मा का और अपना ध्यान न जात है — क्योंकि कहाना का रचना प्रक्रिया से उनका कोई सम्बन्ध नहीं होता। मसलन कहानी की रचना प्रक्रिया में हम क्या वस्तु के प्रारंभ मध्य और अंत का चर्चा तो करते हैं किन्तु जिस सत्ताभाविक प्रक्रिया में कहानी एक पूर्ण स्यापत्य ग्रहण करती है उसका चर्चा हम नहीं करते। कहानियाँ का रचना प्रक्रिया का एकर हिंदी में विकसित स्तर पर बहुत कम चर्चा हुई है। कुछ रचकों ने जहाँ अपनी रचना प्रक्रिया की चर्चा भा का है वहाँ अवातर विस्तार में चल जान के कारण उनका वक्तव्य बहुत काम का नहीं हो पाता।

बन्धु विधा कहानीकार का रचना प्रक्रिया का सबसे महत्वपूर्ण अंग है।

१. अलमास्ट—दि शार्ट स्टोरी, पृ० २२ (१९२०)।

जैसा मैंने ऊपर दिखाया है, आज का कहानीकार वस्तु-विधान घटना या व्यापार के वैचित्र्य से नहीं करता। इस दृष्टि से कथाओं, आख्यायिकाओं और छोटी कहानियों में आधारभूत अंतर है। आधुनिक छोटी कहानियों का वस्तु-विधान अन्वय की दृष्टि से होता है।

कथानक के निर्माण के प्रश्न पर आलोचकों की राय एक नहीं है। वस्तुतः कथानक के निर्माण को किसी एक विधि का प्रतिनिधि कहना भी समीचीन नहीं होगा। १९वीं शताब्दी के पार्श्वाय कहानीकारों ने औसत ऐसे कथानकों का निर्माण किया था जिनमें कथा-शक्ति का प्रवाह हो या फिर जिनमें असीम नाटकीय समावर्ण हो। पिछली सदी या वर्तमान सदी के प्रारंभिक वर्षों की हिंदी कहानियाँ भी घटनाओं की नाटकीयता से या व्यापार की नाटकीयता से ही निर्मित होती हैं। लेकिन वैसी कहानियों के बीच से प्रेमचन्द ने ऐसी कथाशक्ति विकसित की जिसमें सिर्फ परिस्थितियों की सगर्भता से या चरित्र की अंतरशक्ति से ही साफ और सशक्त कथावस्तु का निर्माण कर लिया गया है। हॉथर्न की तरह ही प्रेमचन्द की कहानियों का कथानक साफ और एकतान होता है। 'पूँस की रात' शीर्षक कहानी को लीजिए, कथानक में कहीं कोई नाटकीयता नहीं, कोई घटना-वैचित्र्य नहीं, कहीं कोई संयोग नहीं, बस एक सहज क्रम-विकास और उससे उत्पन्न एक मंपूर्ण जीवन-वृद्धि को निरर्थकता की संवेदना! ऐसे सरल 'कथानक' को लेकर ऐसी संवेदनशील कहानी का रचना प्रेमचन्द ही कर सकते थे। इसके विपरीत प्रसाद जो की कहानियों को लीजिए, उनमें कथानक का सारा बल व्यापार की विचित्रता या घटना की नाटकीयता में है। 'आकाशदीप', 'पुरस्कार', 'विराम-चिह्न' इत्यादि अनेक ऐसी कहानियों के नाम गिनाए जा सकते हैं।

वस्तुतः प्रेमचन्द की कहानियों की प्रेरणाएँ जीवन्त मानवीय भावनाओं या विचारों से निर्मित होती हैं। ये प्रेरणाएँ क्रमशः समय और देश के सदृश में व्यापारों से अवस्था या सम्बन्ध का निर्माण कर लेती हैं। इस प्रकार ऐसी कहानियों में कथानक का बड़ा ही सहज रूप उभरता है और इस सहजता में जीवन से एकात्मक करने की जो शक्ति रहती है वह अनेक चक्करों के उपरांत भी दूसरे कहानीकारों में नहीं आ पायी है। मेरे कथन का तात्पर्य कदापि यह

नहीं है कि कथानक वाला प्रेमचन्द्रीय आदर्श हो शाश्वत या सनातन महत्व का मागा बन सकता है। कहाना वस्तुतः एक संश्लेषण है और यह संश्लेषण विभिन्न तत्वों के मिलने का—अलग-अलग प्रक्रियाओं से भी—परिणाम है। कथानक कोई निरपेक्ष चीज नहीं है, वस्तुतः वह कहानीकार की कल्पना से भी सापेक्ष है और उसके प्रेरण से भी। कल्पना की शक्ति और प्रेरण का सत्य दोनों विकासशील चीजे हैं। प्रेरण का सत्य बदलता है तो निश्चित रूप से कथानक का रूप भी बदलना ही चाहिए, मगर उसका संश्लेषणवाला गुण तो नहीं बदलता। सरिलक्ष कथानक के अभाव में अच्छी से अच्छी कहानी भी कमजोर होती मालूम पड़ती है।

कथानक की सरिलक्षता ही कथा-शक्ति (Narrative energy) का प्रमाण है। उन्नीसवीं शताब्दी के पश्चात्य कहानियों को पढ़ जायें, उनकी कथा-शक्ति को आपको प्रशंसा करना ही होगा। सामयिक पश्चात्य कथाकारों में भी इस कथा-शक्ति का हास नहीं हो गया है, हाँ, उनकी कथा-शक्ति घटनाओं के प्रवाह से अधिक जीवन के मायात्मक तत्वों को पकड़ने की ओर अधिक उन्मुख है। मानव-अस्तित्व की मायात्मक स्थितियों के प्रति उनकी संप्रतिष्ठा से हमें आश्चर्य होता है। सामयिक हिंदी कथा-साहित्य इस ओर सतपर नहीं है, ऐसा हम कहने का दुस्साहस नहीं करते, किन्तु अधिकांश कहानियाँ जीवन्त तत्व-प्रवाह के नाम पर सिर्फ मानसिक प्रतिक्रियाएँ उभारती हैं, विकलांग मानसिक प्रतिक्रियाएँ और भगिमाएँ। डॉ० नामवर सिंह ने 'छोटे-छोटे तानमहल' के अन्तर्गत कथानक की सरिलक्षता के अभाव पर बड़े सशक्त भाव व्यक्त किए हैं।^१ इस प्रसंग पर चर्चा करते हुए उन्होंने राजेन्द्र यादव का कुछ धकियाँ उद्धृत की हैं। उन्हें यहाँ फिर से उद्धृत करने का मोह रोकना मेरे लिए सुरिल-सा हो रहा है। राजेन्द्र यादव लिखते हैं—“...इस सभी कुछ 'आइडिया' को घटित करने के लिए निमित्त मत हो, यह उसे (आधुनिक कहानीकार को) स्वोकार्थ नहीं है। कोई भा आइडिया, विचार या सत्य व्यक्ति या पात्र के जीवन को धारा में रहते हुए ही उसकी उपलब्धि बने, उसका प्रयत्न यह है।”

डॉ० नामवर सिंह—नई कहानियाँ, 'दाशिण्य'—जनवरी १९६२।

हाँ० नामवर ने इस कथन पर टिप्पणी करते हुए लिखा है^१ — “जीवन-धारा में रहते हुए ही सत्य को उपलब्ध करना सचमुच ही बहुत बड़ा प्रयत्न है। यदि किसी कहानी में संपूर्ण सरिलष्ट प्रक्रिया के साथ सत्य की अमिव्यजना होती है तो उस कहानी का पूरी प्रक्रिया से गुजरना पाठक के लिए भी अनिवार्य है।” रानेन्द्र यादव के कथन का एक टुकड़ा हमारी चर्चा के प्रसंग में महत्वपूर्ण है। सिर्फ आश्चर्या या प्रत्यय सत्य को घटित करने के निमित्त सब कुछ गढ़ा जाए, इससे कृत्रिमता पैदा होती है। फिर ऐसी कौन-सी प्रक्रिया ठीक होगी जिसमें विचार की कथानक से सहज अन्विति हो जाए? इसके लिए आवश्यक यह है कि ‘जीवन की प्रक्रिया’ को एक सहज नियम में ही कहानी में स्वीकार किया जाना चाहिए।

कोई विचार, स्वामाविकता के लिए, जीवन की पूरी प्रक्रिया से नहीं गुजर सकता—कहानी में इसके लिए गुनाहश ही नहीं है। कथानक के निर्माण में यही सावधानी बरतने की जरूरत है। ‘कपन’ शोर्पेक कहानी को लीजिए, उसके पात्रों का निरुद्धन (डिहाइड्रेशन) एक संपूर्ण जीवन-प्रक्रिया के अंतरविरोध का परिणाम है। क्या एक सहज से कथानक में यह ‘मारकोकाज्म’ नहीं लाया जा सकता? नहीं लाया गया है? ऐसा कितनी कथानक की दृष्टि से सरिलष्ट कहानियाँ इधर लिखी गयी हैं जिनमें किसी सत्य का साक्षात्कार एक संपूर्ण जीवन प्रक्रिया के बीच हुआ हो? प्रमचन्द से तो ‘कपन’ के अतिरिक्त भी दर्जनों उदाहरण दिए जा सकते हैं।

कथा-शक्ति के अभाव में आज के कहानीकार को भाव-क्षणों से म्थीत अतर्क्या की योजना करनी पड़ती है, कथानक के सहज-स्वामाविक स्थापत्य को बलि देकर। जीवन के प्रवाह के नाम पर इन टाँके गए छोटे छोटे कथानकों में क्या यह शक्ति रहती है कि वे वस्तुतः ‘मारकोकाज्म’ उत्पन्न कर दें? इन अतर्क्याओं से विराट् जीवन प्रक्रिया क्या उमरेगी, मूल कथानक का सरलेप भी नष्ट हो जाता है। ऐसा मैं किसी पूर्वग्रह से नहीं कह रहा हूँ, यह वस्तुस्थिति है और इसकी ओर से हमें सचेत होने की आवश्यकता है। कथा शक्ति के इस हास को लेकर यदि पुराने खेव के आलोचक, आधुनिक कथा साहित्य की

आलोचना करते हैं तो उनके आलोचकों के प्रकार में हम अपनी कमजोरियों को देखना परखना होगा।

‘साइकोलॉजिकल हाफटोन्स’ को लेकर सशक्त कथानक गढ़ने को प्रतिभा हिंदी के बहुत कम आधुनिक कहानीकारों में है। वे जहाँ भी जीवन के विविक्त का साथ उद्घाटित करना चाहते हैं जहाँ भी वे सामयिक जीवन के भावात्मक विरोधों के विचार-सत्य को उपस्थित करना चाहते हैं, वहीं यह हाफटोन उन्हें धोखा दे जाता है। अतर्कपूर्ण गुनते जाह्न और मूल कथा छिपती चली जाएगी और अन्त में जाकर कहानी में एक अस्त-व्यस्ता मिलेगी, जिसे आधुनिक कथाकार दुराग्रह से, या गलत समझदारी के कारण, ‘पलक्स’ कहना चाहेगा। इस सम्बन्ध में सामयिक कहानी-लेखक यह भूल जाता है कि वह मानवीय चरित्र और व्यापारों को लेकर लिख रहा है। ये चरित्र और व्यापार एकांत नहीं हैं, उनका दूसरों पर असर पड़ता है। वे एक ऐसी दुनिया में रहते हैं जहाँ नित्य अतर्किया होती रहती है, फिर धकेले पात्र को कथानक के केन्द्र में रखकर देखने का प्रयास कितना खतरनाक होगा! कहानी में सिर्फ केन्द्रीय पात्र की इच्छा अनिच्छा का प्रश्न नहीं है, दूसरे पात्र हैं जो उसके अवस्थान को भ्यूना-धिक रूप से ‘कथानक’ में निश्चित करते हैं, कर सकते हैं। इस अर्थ में सामयिक हिंदी कहानी सरिलष्ट कथानक बनाने में अधिकतर असफल रही है।

निबधना (Lay out) की दृष्टि से अधिकांश सामयिक कहानियाँ समानांतर कथाओं को लेकर गढ़ी गयी मालूम होती हैं। एक कथा के अंतर्गत दूसरी समानांतर कथा का प्रयोजन क्या है? इस प्रश्न पर कभी-कभी बड़े चामत्कारिक ढंग से मत प्रकट किया गया है। अधिकांश कथाकार अपनी मजबूरी को कथानिबधना का अनिवार्य गुण मानकर इसके लिए सैद्धांतिक आधार ढूँढ़ते मालूम पड़ते हैं। यह ठीक है कि ऐसी समानांतर कथा-निबधना में दूसरी कथा को चामत्कारिक ढंग से अतिरिक्त विपर्यय (Inversion) कराकर लेखक चरित्रों को एक साथ ही दो घरातला पर प्रतिष्ठित कर देता है। किंतु, ऐसे अतिरिक्त विपर्यय जहाँ असफल हो जाते हैं वहाँ पूरा कथा अस्तव्यस्ता के अतिरिक्त कोई दूसरा प्रभाव पाठकों पर नहीं छोड़ती। दो-दो वस्तु-प्रकरणों के बीच कभी-कभी कथानक और विचार को बड़ कृत्रिम और नाटकीय ढंग से खींचा जाता है।

ठीक इसके विपरीत वस्तु के दो भिन्न प्रकरण किसी विचार-सूत्र की एकता के कारण पाठक पर गहरा से गहरा प्रभाव भी छोड़ सकते हैं। अज्ञेय की कहानी 'पठार का भीरज' अपने समानांतर वस्तु-प्रकरण में भी एक बहुत ही प्रभावशाली रचना बन गयी है। किंतु, ऐसी सफलता कहानीकार को सर्वत्र नहीं मिलती या यों कहें कि अधिकतर प्रयास असफल ही होते दोख पड़ते हैं। प्रेमचन्द की कहानी 'अलग्गोफा' को दो लीजिए, एक कहानी को दो प्रकरणों में ढालकर विचार का चाम-कारिक आंतरिक विपर्यय प्रस्तुत किया गया है, किंतु इससे कहानी का ढाँचा तो कमजोर हो ही गया है, साथ ही उसका प्रभाव भी कृत्रिम-सा मानूम पड़ता है। ऐसा लगता है कि प्रेमचन्द उपन्यास के परिप्रेक्ष्य में कहानी को निबंधना (Lay out) कर रहे हैं। ऐसा 'अलग्गोफा' शीर्षक कहानी में ही दुबारा हो तो बात नहीं, बहुत-सो दूसरी कहानियों में भी ऐसा ही हुआ है। 'जुनुस' शीर्षक कहानी को लीजिए, ऐसा लगता है जैसे एक बहुत जीवन्त प्रकरण को विपर्यस्त कर प्रेमचन्द ने प्रभाव का व्यतिरेक कर दिया है। कहानी की संवेदना ही जैसे गलत स्थान में ढाल दी गयी है। फलतः एक समर्थ वातावरण का नाटकीय पर्यवसान हो जाता है। पाठक इस व्यतिरेक के लिए तत्पर नहीं हो पाता। इधर की कहानियों की निबंधना में यह दोष फिर बड़ी तेजी से उभर रहा है। जहाँ कहीं भी एक सादा-सा कथानक प्रभावशाली मालूम नहीं पड़ता, वहीं नेत्रक एक-दूसरी आनुषंगिक प्रेम-कथा गढ़कर मूल कथा के साथ बैठा देता है और कहानी में एक प्रकार की अनावश्यक जटिलता पैदा हो जाती है। चूंकि आधुनिक जीवन को जटिल माना जाता है, इसलिए कहानीकार बिना किसी जटिलता के कहानी लिखे तो आधुनिक कैसे हो ? फलतः उसे आधुनिक होने के लिए कमजोर होना पड़ता है, गलत औपचारिकता का सहारा लेना पड़ता है। श्री राजकमल चौधरी की अधिकांश कहानियों में यह कमजोरी है। वे समानांतर प्रेमकथाओं के बगैर अपने प्रधान पात्र की पात्रता सिद्ध ही नहीं कर पाते। धामिनी की मीड में मूल ही गये जाता है।

डॉ० नामवर सिंह ने राजेन्द्र यादव की कहानी 'छोटे छोटे ताजमहल' पर लिखा है—^१ "लेकिन कथानक इकहरा ही हुआ तो क्या हुआ ? निहाय

१ डॉ० नामवर सिंह— नई कहानियाँ— 'हाजिफ द', जनवरी १९७०।

कथानक को सघन बनाने के लिए कहानी के अन्दर एक दूसरी कहानी भी पुनर्दी गई है। जादू की छद्म स्मृति तो है ही। वर्यो पहले उसी स्थान पर घना हुई एक घटना को याद आना स्वामाविक है, रास तौर से तब जब कि कोई स्वयं उसका साक्षात् मी रह चुका हो। एक कहानी का कारण दूसरी कहानी से स्पष्ट कर दिया गया। यहाँ स्वामाविक रूप से हमारे सामने प्रश्न उठता है कि क्या कथानक की सघनता केवल वस्तु की समानांतर निबधना से ही समभव है, क्या एकात्मक स्थापत्यबाने कथानक सघन नहीं होते, आत्मपूर्ण नहीं होते? कोनराड एकेन की कहानी 'इम्पल्स' को उदाहरण-रूप प्रस्तुत करें। इस कहानी में कथानक का इवहरापन इतना स्पष्ट है कि उसके संबंध में कुछ विशेष कहने की कोई आवश्यकता मुझे मालूम नहीं पड़ती। परन्तु, हमें एकात्मक स्थापत्य वाली कहानी की निबधना कितनी सघन और व्यापक है, इसका प्रमाण माइकेल का अनुभव है। इसी प्रकार की दूसरी कहानी है 'रेमिग्वे' का रचना 'दि सोलजर्स रिटर्न'। इस कहानी की सार्वभौमिक करणा वस्तुतः पाठक को हिला जाता है। यशपाल जी की अधिकांश कहानियों का कथानक एकात्मक है और सघन भी। फिर क्या कारण है कि सामयिक हिंदी कहानी में इस एकात्मक स्थापत्य (Monolithic structure) का अभाव है? इस संबंध में विचार करते हुए सामान्यतः कहानीकार की कथा शक्ति पर ध्यान खला जाता है।

कथा-शक्ति के मामले में मानना पड़ता है कि सामयिक कथाकार अपने पूर्ववर्तियों से बहुत कमजोर पड़ता है, इसलिए कभी-कभी वह कथा-शक्ति को उपलक्षण भी कह बैठता है। और उसकी इस समझदारी को हम तर्जुम दे जाते हैं। कथा-शक्ति के अभाव में आज का कहानीकार उस समश्रेण्यता से कथानक की निबधना नहीं कर पाता जिस समश्रेण्यता और सरलता से प्रेमन्ध कर लेते थे या यशपाल जी कर रहे हैं। फलतः उसे कथानक में नाटकाय-परिवर्तन करने पड़ते हैं, अनेक कृत्रिम विद्युतों की अवतारणा करनी पड़ती है और इन सबसे भी नहीं काम चलता नहीं दिख पड़ता, वहाँ आनुपमिक कथानक गड़ना पड़ता है। इतनी बुनावटों के बाद कहानी मुकम्मल होती है। गोया कहानी न हुई पहेली हो गयी, जितना उलझाओ उतनी तोखी !

कहानों के रैखिक विधान से जो न मरा तो चात्रिक विधान हुआ और अब उससे भी दो कदम आगे, समानांतर विधान ! उपन्यास का परिमेल्य हो तो हीगेल के शब्दों में 'वर्ल्ड विदिन दि वर्ल्ड' का चमत्कार उत्पन्न कीजिए; 'कामेडो उमेन' की तरह 'अन्तर्वृत्तात्मक कथानक' गढ़िए। किन्तु कहानों में तो यह सब समभव नहीं है। अधिकांश नए कहानीकारों को कहानी का सीमा का विस्तार करने का मोह होता है, इसीलिए मटकाने उन्हें पसंद है। लेकिन ऐसे अनावश्यक विस्तार से कहानों का रचना-प्रक्रिया पर—उसकी निबधना पर—अनावश्यक बल पड़ता है। कथानक का प्रसार वास्तविक कारणत्व के अभाव में कमी-कमी पूरी कहानी के ढाँचे को बिगाड़ देता है। कहानी का ढाँचा हमारे वास्तविक जीवन की तरह निर्वाण या अमृत-व्यस्त नहीं हो सकता, उसकी निबधना की एक विशेष सीमा है। स्फूर्त निबधना कहानी के किनारों को ही काट डालती है—दूलक्षयिनी होती है। रचना-प्रक्रिया में कहानीकार को इस ओर से सचेत रहने की आवश्यकता पर बल देना यहाँ अनावश्यक है।

कहानी की रचना-प्रक्रिया को लेकर जो दूसरा सबाल पैदा होता है वह है चरित्रों की स्थापना का। कहानों में घटनाएँ किसी चरित्र के व्यापार के केन्द्र, उसके समस्त लोकानुभव के केन्द्र में खुनती हैं। इस अर्थ में आज की कहानी सिर्फ घटना-वैचित्र्य को लेकर नहीं चलती। जीवन का सत्य चरित्र के आसपास में सार्थकता ग्रहण करता है। इस संबंध में एल० ए० जी० स्ट्रॉंग ने स्पष्ट शब्दों में लिखा है ^१ —“Any movement in art necessarily provokes a new movement in sharp contrast to it, and, encouraged by examples from the continent, a new generation of British short-story writers began to dispense with plot and study atmosphere and character for their own sakes”

स्ट्रॉंग का उपर्युक्त स्थापना के प्रारम्भिक अंश को यदि हम थोड़ी देर के लिए छोड़ भी दें तब भी यह सच है कि परवर्ती अंगरेजी कहानों में चरित्र की स्थापना रचना-प्रक्रिया का आंतरिक आधार बन गयी थी। ये कहानियाँ पूर्ववर्ती कहानियों का तुलना में किसी अर्थ में प्रक्रिया-स्थिर या अपूर्ण या

स्थापयहोने नहीं थीं, सिर्फ इनमें आंतरिक एकता-जना के निर्वाह को चेष्टा अधिक थी। कहानियों की रचना-प्रक्रिया का यह आधार-परिवर्तन केवल एक विशेष आन्दोलन को प्रतिक्रिया नहीं थी, इसके पीछे एक स्वतंत्र चेतना प्रेरक के रूप में कार्य कर रही थी। इस आंतरिक प्रेरणा को हम सामयिक जीवन के परिवर्तन से समझ सकते हैं। कहानी की कला इस अर्थ में बहुत अधिक लचीली होती है। उसमें युग की मूंदना को पकड़ने की अद्भुत शक्ति होती है। इसी दृष्टि से हम 'उसने कहा था' को समझ भी सकते हैं। जीवन के प्रति जो नैतिक दृष्टिकोण और व्यक्ति-चेतना का जो मावात्मक सत्य छायावादी कविता की प्रकृति है वह क्या 'उसने कहा था' में पूर्ण नहीं होता? मानवीय जीवन के परिप्रेक्ष्य में ही विषय-वस्तु का वैविध्य अर्थपूर्ण बनता है। कहानी यदि विषय-वस्तु की दृष्टि से प्रेमचन्द के युग से वैविध्य ग्रहण करती है तो इसका स्पष्ट अर्थ है कि वह मानव-जीवन के परिप्रेक्ष्य में विकसित हो रही थी।

मानव-जीवन के परिप्रेक्ष्य में विषय-वस्तु का वैविध्य विकसित करना रचना-धर्मी साहित्यकार की विशेषता है। इस सम्बन्ध में हम रूसी लेखक चेखव के समाक्षक ब्लादोमीर यारमिलोव की कुछ पंक्तियाँ उद्धृत करना चाहेंगे। उन्होंने लिखा है — 'We know that for Chekhov's talent is above all inextricably bound up with human feelings, with a high ethical standard. In his story 'Violent Sensations', written in 1886, one of the series of stories devoted to the theme of talent, we read that talent is an elemental force'.

'अकिल बान्धा' शीर्षक कहानी में येलिना प्रतिभा को 'साहस, स्वतंत्र चिन्ता और दृष्टि-विस्तार' कहती है। प्रेमचन्द की रचना-प्रक्रिया का सारा रहस्य इन गुणों में अन्तर्हित है। प्रेमचन्द की प्रतिभा सपूर्ण युग-जीवन में व्याप्त सत्य को साहस और स्वतंत्र चिन्ता से ग्रहण करती है। उनकी दृष्टि का विस्तार उनके रचनाधर्मी कथाकार का प्रकृति है। मानव चरित्र की व्याप्ति के विषय पर प्रेमचन्द ने न जाने कितनी कहानियाँ लिखी हैं। कुछ कहानियाँ फार्मूलों को

लेकर चलीं— हृदय-परिवर्त्तन को लेकर। किन्तु, रचनाधर्म इस सीमा को स्वीकार नहीं करता, फलतः प्रेमचन्द ने हृदय-परिवर्त्तनवादी फार्मूले को तिलाञ्जलि दी।

प्रेमचन्द की कहानियों में कथा-शक्ति चरित्र-व्यापारों को जितनी सामर्थ्य और संदर्भ-गुस्त्व देती है, वह आश्चर्य का विषय है। कमी-कमी इसी कारण उनकी कहानियाँ जीवन-प्रवाह में बहती हुई, स्थापत्य की अवहेलना करती मालूम पड़ती हैं। बहुत व्यापक संदर्भ में जब प्रेमचन्द चरित्र की कोई सच्चा मंगिमा दिखाकर रह जाते हैं तो सचमुच दुःख होता है। किन्तु ऐसा प्रेमचन्द की बहुत कम कहानियों में होता है। प्रेमचन्द भारतीय श्रमजीवी जनता के आंतरिक चारित्र्य के कथाकार हैं। उनकी कहानियाँ अनिवार्य रूप से उस नैतिक, निर्णयात्मक चारित्र्य को उदाहृत करती हैं। 'मुक्तिमार्ग' के चरित्र उदाहरणार्थ प्रस्तुत किए जा सकते हैं। 'बुद्ध विचार' में, इस दृष्टि से, प्रेमचन्द का यक्ष-व्यहंकार ध्यान आकर्षित करता है।

इस दृष्टि से प्रेमचन्द में कहानी की रचना-प्रक्रिया पूर्णता प्राप्त करती मालूम पड़ती है। उनकी कथा-शक्ति नियोजना और निबधना करती है, चरित्र-व्यापारों से उसका उन्नायन (Elevation) होता है और युग-बोध उसे परिप्रेक्ष्य देता है। रचनाधर्म साहित्यकार के सभी गुण प्रेमचन्द की कहानियों में एकत्र वर्तमान हैं।

प्रेमचन्द की प्रारम्भिक कहानियों की तुलना में गुलेरी जी की कहानी 'उसने कहा था' का 'कथानक' बहुत तीक्ष्ण रूप में परिमाणित है अर्थात् निबधना के रूप की दृष्टि से बहुत सुगठित है। प्रेमचन्द की परवर्ती कहानियों में कथानक का यह तीक्ष्ण परिमाणित रूप ही उभरने लगता है और जैन्द्र, अश्वेय, यशपाल इत्यादि में आकर तो उसकी तीक्ष्णता एक विशेष गठन ही ग्रहण कर लेता है। प्रेमचन्द और गुलेरी एक ही युग के कहानीकार हैं, फिर भी इनकी कहानियों का गठन अलग-अलग है। गुलेरीजी की कहानियों में, और विशेषतः 'उसने कहा था' में जो वस्तु— विधान-वैचित्र्य है उसे देखते हुए ऐसा अनुमान सर्वथा निरर्थक नहीं है कि इन कहानियों पर विदेशी निबधना (Lay out) की स्पष्ट छाया है। चाहे यह छाया किसी कहानी-विशेष का

न भी हो, परन्तु पाश्चात्य कहानियों के विधान का सफल निर्वाह तो इसमें हुआ हो है। प्रेमचन्द के कथानक का निबधना में विपर्ययमूलक अटिलता नहीं है, उसमें बहुत कुछ कथाओं जैसा प्रवाह है, एक सहज पूर्वापर क्रम। किन्तु प्रेमचन्द की तुलना में 'उसने कहा था' की कथानक-निबधना पर ध्यान दीजिए। समय का अन्तरास - उस अन्तरास में विकसित जीवन की अवस्थात्मक सूचना देने के लिए प्रयोग में लाए गए उपाय—उसके क्रम-विकास के विपर्यय का एक बहुत बड़ा कारण है। यह इस कहानी के विधान की विशेषता भी है। कथानक गढ़ने का यह 'प्लैरा-बैक' शिल्प, एक युग या जब अत्याधुनिक माना जाता था। 'कहानी' जैसी प्लैस्टिक कला के लिए इस शिल्प की अहमियत थी और हिन्दी में तो विशेष रूप से, क्योंकि कथाओं के रैखिक कथा-प्रवाह में वक्रता के लिए गुणांश कम रहते हैं। फिर यदि किसी घटना की अटिलता या शब्दा के प्रवाह के द्वारा किसी 'भाव-स्थिति' को पकड़ना हो तो वैसी स्थिति में कथानक का रैखिक ढाँचा बहुत अधिक सहायक नहीं हो पाता। 'उसने कहा था' की ही ध्यान में रखकर हम बात करें तो अधिक सुविधा हो। 'उसने कहा था' के लेखक का उद्देश्य प्रस्तुत कहानी में घटनाओं का चित्रण करते हुए किसी 'विचार' को उदाहरण करने का नहीं है, यर्थात् 'विचार' को घटाने मात्र के लिए वह घटनाओं का योजना नहीं कर रहा है, फलतः रैखिक निबधना को एक हद तक उसने इस कहानी का मघट्टक नहीं बनाया है। घटना का प्रवाह एक विशिष्ट जीवन स्थिति को ही उभारता है, परिणामस्वरूप यह घटना-प्रवाह रैखिक न होकर चाकृतिक (Spiral) है।

प्रेमचन्द के समानांतर कहानी-लेखकों की कथानक-निबधना पर विचार करने से हमें पता चलता है कि प्रेमचन्द की तुलना में वे अधिक रूपहीन कथानकों की सृष्टि कर रहे थे। यदि प्रेमचन्द की कहानियों पर यह दोषारोपण किया जा सकता है कि उन्होंने उपन्यासों के परिप्रेक्ष्य में कहानियाँ लिखी हैं तो उनके सामयिक कहानीकारों पर, इसके विपरीत, यह आरोप किया जा सकता है कि उन्होंने कहानी की निबधना को अधिकांशतः विरूप ही कर डाला है। सुदर्शन, कौशिक, विनोदशंकर व्यास, चट्टी प्रसाद 'हृदयेश' इत्यादि ऐसे लेखक हैं जिनकी कहानियों का ढाँचा निश्चित करना जरा मुश्किल-

सा काम है। इनकी अधिकांश कहानियाँ निर्माणहीन और निबंधना की संहति। रहित हैं। इसका प्रधान कारण यह है कि ये जीवन की नाटकीय भाव-स्थितियों को लेकर ही 'कथानक' का निर्माण करते हैं, घटनाएँ वहाँ 'कारणत्व' से निरपेक्ष होकर उस भाव-स्थिति को नाटकीय सघनता के साधन-रूप में घटती चली जाती हैं। घटनाओं में कारणत्व का अभाव इनकी कहानियों की निबंधना को 'लम्प' (रूपहीन द्रव्य) बनाकर रख देता है।

जीवन के परिप्रेक्ष्य में इन कहानियों का 'निर्माण' कृत्रिम प्रमाणित होता है। संयोगों, आकस्मिकताओं और देवदुर्विपाकों की मीढ़ में जीवन का स्वामाविक प्रवाह जाने कहाँ खो जाता है। भावातिशय के कारण भी कथानक का ढाँचा बिगड़ता है। स्वर्गीय जयशंकर प्रसाद, विनोदशंकर व्यास और चंडी प्रसाद 'हृदयेश' की बहुत-सी कहानियाँ भाव-प्रवाह में जीवन के प्रकृत स्थापत्य से दूर जा पड़ती हैं। इन कहानीकारों की अधिकांश कहानियों की निबंधना (Lay out) क्रियात्मक (Functional) नहीं है। इन कहानियों को जीवन के व्यावहारिक ढाँचे में डालने की चेष्टा कीजिए, सीमाएँ स्पष्ट हो जाएँगी। कहानियों के इस ढाँचे को, स्थापत्य-कला की शब्दावली में 'इकोरेटिव' कह सकते हैं। इनकी एकरूपता (मोनोटोन्स) कभी-कभी व्यावहारिक बुद्धि को असह्य-सी हो जाती है।

कहानी की वस्तु के संसृजन (Orientation) के लिए जो सहज-सुलभ विधान प्रेमचन्द ने स्वीकार किया था वह निश्चित रूप से व्यावहारिक था। उसकी तुलना में उनके युग के ही दूसरे कहानीकारों का विधान शुद्ध औपचारिक (Formalistic) है। वाइज़मैनटाइन गूँतियों की तरह ये कहानियाँ चाहे ऊपर से जितनी असकृत हों, किन्तु उनमें आंतरिक गतिमत्ता का अभाव है। प्रसाद की कहानियों में, चाहे वे स्थापत्य को दृष्टि से अलंकार-शिथिल ही क्यों न हों, जो मध्यता है, वह भी विनोदशंकर व्यास आदि उनके अनुकरण करनेवालों में नहीं है। कहीं-कहीं ऐसे लेखकों ने ऐसे रूढ़ उपचारों से काम लिया है जिससे कहानी की बनावट का सारा चमत्कार नष्ट हो जाता है। प्रेमचन्द युग के लेखकों में 'सुदर्शन', 'कौशिक' इत्यादि की रचना-प्रक्रिया में निर्मा-सम्बन्धी शिथिलता, चरित्र की निरवयवता आदि का कारण भी यही है।

हिंदी कहानी: रचना की प्रक्रिया (२)

प्रेमचंद की अधिकांश कहानियों का दोष यह माना जाता है कि उनमें लेखक कहानी के आंतरिक मूल्य फलक (Frame of reference) से निरपेक्ष नैतिक मूल्यों और धारणाओं का आक्षेप करता है। ऐसा दोष प्रेमचंद की सभी कहानियों में नहीं है, फिर भी उनको रचना-प्रक्रिया में ऐसे प्रयत्न जरूर यत्न-तन्त्र मिल जाते हैं। किसी कहानीकार की यह बहुत बड़ी सीमा है कि वह कहानी की निबंधना (Lay out) के बाहर जाकर किसी सत्य की स्थापना करे। ऐसे प्रयत्नों से कहानी का प्रभाव तो घटता ही है, साथ ही साथ उसकी रचना के दोष भी बहुत प्रत्यक्ष होकर हमारे सम्मुख आते हैं। इस अर्थ में प्रेमचंद की अंतिम कहानियाँ बहुत निर्दोष हैं। प्रेमचंद के परवर्ती कथाकारों ने इस प्रक्रिया से काफी लाभ उठाया है। जैनेन्द्र, यशपाल, अज्ञेय, मगबती चरण वर्मा, उपेन्द्र नाथ अरक इत्यादि की आरंभिक कहानियाँ भी रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से बहुत व्यवस्थित और सघटित हैं। प्रेमचंद की 'जुलूस' जैसी कहानियों में इनकी कहानियों की तुलना करने पर बात और स्पष्ट हो जाती है। रचना-विधान की दृष्टि से 'जुलूस' जैसी कहानियाँ वातावरण का प्रयोग कहानी के प्रभाव के रूप में तो करना ही चाहती हैं, साथ ही उनमें एक अतिरिक्त दोष भी आ जाता है। कहानी की मूल संवेदना जब विपर्यय के चमत्कार से स्पष्ट हो तो समझ लेना चाहिए कि कहानी की रचना में कोई आंतरिक दोष है। इस विपर्यय के कारण मूल पात्र की संवेदना अन्य पात्र पर लाद दी जाती है, फलतः यहाँ ऐसा लगता है जैसे कहानीकार कहानी के बाहर से कोई नैतिक मूल्य लेकर, या दूसरे पात्र के जीवन-संघर्षों से भावना लेकर इच्छित पात्र को धन्य करना चाह रहा है। दारोगा जी के हृदय-परिवर्तन के लिए प्रेमचन्द ने कुछ ऐसे ही चमत्कार से काम लिया है। डॉ० राम विलास शर्मा की शिकायत मुझे यहाँ बहुत उचित अँचती है कि ऐसे हृदय-परिवर्तनवादी कहानियों में प्रेमचंद सबसे अधिक असफल होते हैं।

दोस्त कथा-साहित्य की रचना-प्रक्रिया में विषय-वस्तु से कथानक का

आंतरिक समवाय इतना एकसूत्र होता है कि उसमें कहानी की सीमाओं के अतिक्रमण की गुंजाइश ही नहीं रह जाती। अनजाने भी कहानीकार इस सीमा में बंधकर ही रचना-विधान करता है। इसका बहुत स्पष्ट कारण यह है कि जैनेन्द्र, यशपाल, अज्ञेय जैसे कहानीकार विषय की संभावनाओं पर अनावश्यक बल नहीं देते। वे कथा के स्वामाविक स्वर्य के बावजूद अन्तःसरित प्रवाहों के सूत्र को बराबर पकड़ने की चेष्टा करते हैं। यशपाल की कहानियों पर यदि हम दृष्टि डालें तो यह बात स्पष्ट हो जाएगी। यशपाल जी की अधिकांश कहानियों में जो कथा का स्वामाविक स्वर्य (Calm) है वह किसी जड़ता का परिणाम नहीं है। यशपाल इसी स्वर्य के अन्तर्ग्राह के स्तरों की उद्भावना के द्वारा कहानी की रचना करने में सफल होते हैं। जैसा मेरा अनुमान है, यशपाल जी जीवन के प्रत्यक्ष अनुभव का प्रयोग केवल धीम (विषय) के अवधान की दिशा में ही करते हैं। इस धीम के अनुरूप कल्पना से वे पूरी विषय-वस्तु निर्मित कर लेते हैं। घटनाओं के निर्माण में यशपाल की रचनात्मक कल्पना उनकी रचना प्रक्रिया का मूल सूत्र है। प्रेमचन्द से यशपाल का तथा अन्य सामयिक लेखकों का यही आधारभूत पार्थक्य है जो उनकी रचना-प्रक्रिया के भेद से स्पष्ट होता है। 'दो मुँह की बात', 'तुमने क्यों कहा था मैं दुन्दर हूँ', 'धर्म रक्षा' जैसी कहानियाँ किसी वास्तविक घटना का चयन मात्र नहीं हैं, लेखक की रचनात्मक कल्पना ने विषयगत अन्तर्विरोधों के अनुरूप घटनाएँ गढ़ ली हैं। इसी तरह अरक की कहानी 'काले साहब' और 'ढाँची' है। जैनेन्द्र की 'अपना-अपना माय' और अज्ञेय की प्रसिद्ध कहानी 'बन्दों का खुदा' ऐसी ही कहानियाँ हैं।

प्रेमचंद की रचना-प्रक्रिया से प्रेमचंदोत्तर कथाकारों की रचना-प्रक्रिया के भेद के कई दूसरे भी कारण हैं। इन कारणों में शायद सबसे बड़ा कारण यह है कि प्रेमचंद की तुलना में परवर्ती कथा-लेखक 'कथानक' की अपेक्षा पात्रों के जीवन-प्रवाह पर अधिक बल देने की चेष्टा करते हैं। जैनेन्द्र, अज्ञेय, पहाड़ी, इलाचंद्र जोशी इत्यादि अधिकांश ऐसे लेखक हैं जिनकी कहानियों में कथानक बहुत ही क्षीण रहता है। कथानक की इस क्षीणता को वे दूसरे उपादानों से पूर्ण करने की चेष्टा करते हैं। इस संबंध में कुछ प्रसिद्ध कहानियों का उल्लेख करना आवश्यक हो जाता है। जैनेन्द्र की 'पत्नी', अज्ञेय की 'गैंगीन', पहाड़ी

बांखे' इत्यादि कहानियों में कथानक अत्यंत स्वल्प है। वातावरण को सघनता से कथानक की इस स्वल्पता को ढक लेने की चेष्टा में कभी-कभी लेखक बहुत बोझिल कहानियाँ लिख डालता है। 'गेझीन' ऐसी ही कहानी है। संपूर्ण वातावरण को प्रतीकात्मक रूप से स्थापित कर लेखक जीवन के बोध की सार्थकता या निरर्थकता को उभारने की चेष्टा करता है। फलतः, संपूर्ण कहानी में जीवन की एक संवेदनशील परिस्थिति के अन्तर्विरोध से हम चाहे क्षण भर के लिए अभिभूत हो जाएँ, पर अन्ततः कहानी में प्रवाह का अभाव हमें खटकता ही है। वातावरण की सघनता जीवन के प्रवाह की कमी को पूरी नहीं कर सकती, फलतः ऐसी कहानियों में जड़ता का बोध हो प्रमुख है, शील-वैचित्र्य का आग्रह ही प्रमुख है। ऐसी कहानियों के घटना-चक्र विचित्र चाहे जितने हों, उन घटना-चक्रों से स्थापित बोध का समेपण ज़रा मुश्किल हो जाता है। लेखक अपनी संपूर्ण रचनात्मक सामर्थ्य के साथ जीवन के एक बिंदु पर अपनी दृष्टि जमा लेता है, फलतः पृष्ठभूमि के अभाव में यह बोध एकांत की निविडता की तरह ही खोखला रह जाता है। मगर यह दोष सर्वत्र नहीं है। जहाँ लेखक जीवन के व्यापक पार्व को दृष्टि में रखकर क्रमशः सघन अवयवों को लक्ष्य बनाता है वहाँ कहानी अपने रचना-विधान में अभूतपूर्व सामर्थ्य अर्जित करती मालूम पड़ती है। 'नोलम देश की राजकन्या', 'पठार का धीरज', 'परदा', 'खिलौने', 'मकड़ी का जाला' इत्यादि कहानियाँ उदाहरणस्वरूप उपस्थित की जा सकती हैं। इन सभी कहानियों की विषय-वस्तु एक-दूसरे से भिन्न है, किन्तु रचना-विधान की दृष्टि से ये सभी कहानियाँ विशेष को सामान्य बनाने में, सर्वाश्रयी बनाने में सफल होती हैं। इनमें चयन की गयी प्रत्येक घटना एक जीवन-संश्लेष उपस्थित करती है जिनका स्वतंत्र और आत्मपूर्ण बोध है। प्रेमचन्द को कहानियों से उनकी रचना-प्रक्रिया का भेद बहुत स्पष्ट है। प्रेमचन्द जीवन की मध्यता को, सदर्म की संपूर्णता को चित्रित करने में उसके विशेष श्रमों की श्रवणलना कर देते हैं, परवर्ती लेखक इसके विपरीत उन विशेषों से जीवन का घटित सदर्म संकेतित करने की प्रक्रिया को उभारते हैं।

'नोलम देश की राजकन्या' में 'राजकन्या' चाहे रोज अपनी सहेलियों से अपना प्रेम-संज्ञा रखी हुई छोड़ा करती हो, मगर रोज वह उस अभाव से

पोक्षित नहीं जिससे कहानी का प्रारंभ होता है। स्पष्ट है कि प्रस्तुत कहानी जिस दृश्य (Scene) से प्रारंभ होती है उसका एक विशिष्ट मानसिक मद्भर्म खड़ा करना जेगक की रचना का उद्देश्य है। वस्तुतः इस अंतरंग का निर्माण ही हम कहानी को मूलभूत रचना-प्रक्रिया है। राजकन्या का विकल्प उसको आत्मविरोधी भाव-भूमि की समग्रता के कारण अत्यंत मार्मिक भूमिका लेकर इस कहानी में स्थापित होता है। मानसिक मद्भर्म खड़ा करने के लिए ऐसे जटिल किंतु आवश्यक दृश्यों की योजना सफल कहानी की अनिवार्य शर्त है। 'नीलम देश को राजकन्या' तथा 'पठार का धीरज' के छोटे-छोटे दृश्य वस्तुतः एक गृहस्थ पार्श्व को संकेतित करने के लिए ही गढ़े गए हैं। प्रेमचंद की कहानियों में हमके विपरीत एक दूरदर्शी विशाल दृष्टि रहती है जो संपूर्ण जीवन के विस्तार को घेरने की बड़ी-बड़ी अनावश्यक चेष्टा में कहानी के गठन को बरबाद कर देती है। कथा-विधान की आत्मगत विशेषताओं के संबंध में अगर कुछ कहना अनिवार्य हो तो यहाँ इतना भर कहना प्रयत्न होगा कि अन्य कलाओं की तुलना में वे सर्वोत्तम स्वतंत्र हैं। इस संबंध में प्रसिद्ध जेगक गोर्दी और एलेन टे ने ठीक ही लिखा है—

"Fiction differs from all other arts in that it concerns the conduct of life itself, which is, perhaps, one reason why we are all instinctively suspicious of any arbitrary pronouncement about the craft; there are no 'rules' for the writing of fiction any more than there are rules for the living of a successful life, there is, in every work of art, as in every life, an irreducible minimum which defies analysis"^१

अतः दोतर हिंदी कथा-साहित्य धरने विषय-विस्तार की दृष्टि में चांटे श्रितना विविध हो, किंतु अपना रचना-प्रक्रिया में सममे एक अभूतपूर्व एक-तानता है। प्रत्येक रचना के सन्तनामक अवसरों के विश्लेषण से हम सादर

१. हाटम थोर सिक्कन, मं०—कैरोनारन गोर्दी एवं एलेन टे, पृ० ४४८

(१९६०)

इस तथ्य को और भी स्पष्ट कर देंगे। प्रत्येक युग में रचनात्मक कल्पना अपनी परिस्थितियों के अनुरूप व्यावहारिक स्थापत्य (Functional structure) ग्रहण कर लेती है। प्रेमचंद की रचनात्मक कल्पना ने अपने युग के परिस्थितियों के अनुरूप यदि सामाजिक स्थापत्य ग्रहण कर लिया था तो प्रेमचंदोत्तर कहानी-साहित्य में भी उसका अपने युगवश के अनुरूप एक विशिष्ट और अलग स्थापत्य मिल जाना स्वाभाविक है। इस सम्बन्ध में अभी हाल में यशपाल जी से एक बहुत महत्वपूर्ण बात कही है। उनके अनुसार—“मेरी कहानियों में वर्णित घटनाएँ मेरी व्यक्तिगत जानकारी में पार्थिव या भौतिक रूप में कभी घटी नहीं हैं, इसलिए कोई आलोचक उन्हें अयथार्थ भी कह सकता है। मैं मानता हूँ, वे घटनाएँ तथ्य नहीं हैं, परंतु उन घटनाओं में निहित मूल कारणों, मान्यताओं, व्यवहारों और भावनाओं की ओर मेकेंटे दे वे कारण, मान्यताएँ, व्यवहार और भावनाएँ यथार्थ हैं।”^१ स्पष्ट है कि प्रेमचंद की तरह यशपाल भौतिक घटनाओं से प्रेरणा लेकर कहानियों की रचना नहीं करते। समस्त आज का कोई समर्थ कहानीकार भौतिक घटनाओं का आश्रित नहीं है। सभी जीवन की मूलभूत परिस्थितियों के बोध से घटनाएँ निर्मित कर लेते हैं, चाहे वे यशपाल हों, जैनेन्द्र हों या अन्य कोई कहानीकार। इस अर्थ में आज की कहानी केवल घटना का वर्णन नहीं है, वह घटना के मूल में व्याप्त मानव-जीवन के संपूर्ण सदर्भ का संकेत है।

अतः हम आज की कहानी को केवल शिल्प की नवीनता की दृष्टि से नयी समझते हैं। वस्तुतः कहानी में यह नवीनता शिल्प (Technique) तक ही सीमित नहीं है। फिर यह शिल्प की नवीनता क्या स्वयं अपना ही कारण है या इसके पीछे भी कथाकार की कोई भौतिक रचना-शक्ति कार्य करती है? वस्तुतः जिसे हम तंत्र या शिल्प की भंगिमा समझते हैं वह कथाकार की जीवन-दृष्टि की भंगिमा है, उसके बोध की विशेषता है। वस्तुओं घटनाओं, व्यापारों और भावनाओं के निरंतर बदलते हुए जीवन-सदर्भ को चित्रित करने के लिए कथाकार निरंतर नए मार्ग ढूँढ़ता है, निरंतर नए माध्यमों और तंत्रों का प्रयोग करता है। वस्तुतः जिसे हम कहानी का शिल्प-विधि कहते हैं वह जीवन

१ सारिका—(भासिक पत्र)—अगस्त १९६२

के अनिवार्य क्रियान्मक स्थापय को ही अभिव्यक्ति है ।

इस अर्थ में प्रेमचंद के युग से प्रेमचंदोत्तर युग की कहानियों में अनिवार्य अन्तर है । यह अन्तर रचना की प्रक्रिया के भेद से ही स्पष्ट हो सकता है, मात्र शिल्प या शैली या ढाँचे के बाहरी विरनेषण से नहीं । रचना की प्रक्रिया का अर्थ यहाँ उन समस्त उपचारों से लगाया जाना चाहिए जिनकी लिखि के द्वारा लेखक किसी भाव, विचार या व्यापार को बहुत ही प्रभावशाली विधि से रूपायित करने में समर्थ हो जाता है । गोदों और एलेन ट्रेट के शब्दों में इसे समाहारक व्यापार (Enveloping action) कहा जा सकता है । वस्तुतः समाहारक व्यापारों के द्वारा पात्रों की वास्तविक परिस्थिति का उद्घापन कर कहानीकार एक सामाजिक परिप्रेक्ष्य का निर्माण करता है । यह सामाजिक परिप्रेक्ष्य वस्तुतः पात्रों की गति से ही चालित होता है, स्वयं चालित होने का गुण इसमें नहीं रहता । प्रेमचंद अपनी कहानियों में जब सामाजिक पृष्ठभूमि का निर्माण करते हैं तो उसे अनावश्यक रूप से स्फूर्त करने में उन्हें दुःख मिलता है । छोटी-से-छोटी कहानी में भी प्रेमचंद बहुत बड़े सामाजिक सदर्भ का निर्माण करने की चेष्टा करते हैं । इसके विपरीत आधुनिक कथाकार सामाजिक सदर्भ का उपयोग म्थिर परिस्थितियों के चालन के लिए ही करता है । यशपाल जी की या अरक जी की कहानियों को यहाँ हम उदाहरण के तौर पर रख सकते हैं । इन दोनों ही कहानीकारों ने सामाजिक परिप्रेक्ष्य में अधिकांश कहानियाँ लिखी हैं, मगर इन दोनों ही कहानीकारों ने समाहारक व्यापारों का बड़ा ही साकेतिक रूप अपनी कहानियों में रखा है । उन्होंने इस पृष्ठभूमि को कहानी के ढाँचे से बाहर के जीवन के रूप में चित्रित नहीं किया है, जैसा प्रेमचंद अपनी अधिकांश कहानियों में करते हुए मालूम पड़ते हैं । इसका एक कारण तो संभवतः यह है कि यशपाल, जैनेन्द्र, अज्ञेय इत्यादि बाह्य परिस्थितियों के कथन की अपेक्षा आंतरिक विधान पर विशेष बल देते हैं । जैनेन्द्र और अज्ञेय ने तो अधिकांशतः परिस्थितियों के व्यापार-विधान की अपेक्षा उसके मानसिक प्रभावों से ही अपना काम चलाया है । ऐसे कहानीकार सामान्यतः पात्र की मानसिक परिस्थितियों को लेकर कहानी के जटिल मुद्दों को फैलाने की चेष्टा करते हैं । वास्तविक परिस्थितियों के विधान

क लिए ये कुछ सांकेतिक व्यापारों का चित्रण कर देते हैं। य सांकेतिक व्यापार केवल कहानी का मिल्यू (Milieu) ही नहीं निर्मित करते, बल्कि बहुत अंशों में नाटकाय व्यापारों के लिए भी नयी परिस्थितियाँ तैयार कर देते हैं। अज्ञेय जी की कहानी 'मत्सो' इसका बहुत अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करती है। 'ताज की छाया' में अद्भुत फूल आदि भी इसी कोटि की कहानियाँ हैं। ऐसी कहानियों में सामाजिक पृष्ठभूमि का सूक्त करने के लिए किसी पात्र के जीवन-सम्बन्धी दृष्टिकोण को ही लेखक बह भकेत बना लेता है जिससे समाहारक व्यापार स्वय उपापित हो जायें। यशपाल की अधिकांश कहानियों में सामाजिक वातावरण पात्रों के व्यापार से ही निर्मित होता है, कथाकार द्वारा उपस्थित वर्णनों से नहीं।

पहाड़ी ने 'अधूरा चित्र' की भूमिका में अपना रचना-प्रक्रिया पर यों लिखा है—“मुझे अपने पात्रों का चुनाव करने में कठिनाई नहीं पड़ती। मे पान को उठा लेता हूँ। सड़क पर पड़े पत्थर की तरह घटनाएँ स्वय उसे चारों ओर से घेरती हैं, मुझे अधिक कठिनाई नहीं पड़ती। इसा तरह मैंने कहानियाँ लिखी हैं। कहानों का एक पूरा ढाँचा मैं पहिले कभी नहीं बनाता हूँ। वह स्वय ही बनता है। वह मेरी कहानी की कहानी है।”^१ यशपाल से पहाड़ी की कहाना रचना-प्रक्रिया थोड़ी भिन्न इसलिए भी है कि दोनों में वस्तु और विषय के चुनाव को लेकर भेद है। यशपाल आ पहले 'धीम' के रूप में कहानी का अवधारणा करते हैं, फिर कल्पना से घटनाएँ तक गढ़ लेते हैं। पहाड़ी को चरित्र के रूप में कथा का अवधान करना प्रिय है, वे चरित्रों के अनुरूप परिस्थितियाँ, घटनाएँ आदि निर्मित कर लेते हैं। अन्ततः दोनों ही परिस्थितियों (Milieu) का निर्माण समाहारक व्यापारों के रूप में ही करते हैं। यशपाल की तरह जैनेन्द्र को भी विषय के अवधान से ही शुरु करना प्रिय है। वे किसा प्रवहमान जीवन सत्य को पकड़कर उसे कल्पना से विकसित करते हैं और उस स्वाभाविक विकास-दिशा के प्रति सारो सचेष्टता बरतते हैं। व्यापार उन्हें प्रिय नहीं है। इसी तरह समाज उनके लिए एक अवधारणात्मक सत्य है, इकाई नहीं। उस कॉन्सेप्ट के रूप में ग्रहण

करना हो उन्हें अधिक प्रिय है। समाज के इस अवधानात्मक रूप को वे व्यक्ति की मानसिक पृष्ठभूमि के रूप में खड़ा कर देते हैं। यह पृष्ठभूमि क्रमशः कहानी का सामाजिक वातावरण बन जाती है। इस संबंध में उन्होंने एक इन्टर्व्यू में कहा था—“बाह्य आन्दोलन यदि रचना में व्यो-के-स्यों उतरे तो उस रचना को मे निरुपे समझूंगा। मैं अवतारणा व्यक्ति को करता हूँ। व्यक्ति तो मुख-दु.ख के द्वारा ही कुछ करेगा। बीस हजार का आन्दोलन तो 'बैक माउड' बन जाएगा।”

जैनेन्द्र को अपने पात्रों के व्यापारों को साकेतिक रूप से ही सामान्य बनने देना स्पष्ट है, वे सिद्धान्ततः ऐसा करने के पक्षपाती नहीं हैं। जहाँ वे व्यक्ति के व्यवहारों तक अपने को सीमित रखते हैं वहाँ उनकी कहानियाँ मर्म में प्रवेश करती हैं, किंतु जहाँ वे अपने पात्रों से दार्शनिक मुद्दाओं में चित्तन करवाते हैं वहाँ वे आन्वयितिक रूप से विस्फुट हो उठते हैं, सामाजिकता उनके लिए दम है, व्यक्ति की नैतिकता के अतिरिक्त वे सारे 'नार्म' को कृत्रिम और व्यक्ति-विरोधी मान बैठते हैं, मानना के द्वार में जीवन के समाज-व्यापी सार्यों की अवहेलना करने लग जाते हैं। उनकी रचना-प्रक्रिया में यह दोष सर्वाधिक स्पष्ट है। जैनेन्द्र को अपने तर्क प्रिय है, इस तर्क के प्रमाण में वे सामान्य सत्य को भी अजीब ढंग से प्रस्तुत करने के आदी हो गए हैं। उनकी रचना की कहानियों में यह विरूपता बहुत स्पष्ट होकर आती है।

जैनेन्द्र की तुलना में अज्ञेय की रचना-प्रक्रिया की कुछ अन्तरंग विशेषताएँ हैं। यशपाल की तरह ही अज्ञेय की कहानियाँ प्रम-द के परचाव हिंदी कथा साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान रखती हैं। अज्ञेय जी की कहानियों को लेकर और विशेषतः उनकी रचना-प्रक्रिया को लेकर आलोचकों में मुखिफल से दो की रायें मिल पाती हैं। इसका कारण यह नहीं है कि अज्ञेय का ऐसी कहानियों का महत्व विवादास्पद है, बल्कि यह कि ये कहानियाँ अर्थ की दृष्टि से गहरी और मवेदना की दृष्टि से इतना बलवती हैं कि कथात्मक स्तर पर इन्हें उपलब्ध करना आसान नहीं है। अमृतराय ने अज्ञेय की रचनाओं को लेकर जो राय निश्चित की है वह हम अर्थ में असंगत है। अमृतराय जी लिखते हैं—“सभी कहानियों का वातावरण बहुत दम घोटने वाला है क्योंकि

उसमें एक क्रियमाण समाज-व्यवस्था का हा चित्रण है, नए विश्व का प्रकार उसमें नहीं है। जीवन के कोलाहल में अलग हटकर उसको विवृतियों को समझने का जो प्रयत्न किया गया है, उसी का परिणाम ये कहानियाँ हैं जो प्रथम अपनी दुरूह कहानी-कला के कारण समझ में नहीं आतीं, कहानी जान ही नहीं पड़ती और दूसरे अपनी विषय-वस्तु में इतने घोर नैराश्य में होंगे कि उनसे अरुचि हो जाती है।^१ अश्वेय की रचना प्रक्रिया के मध्य में यहाँ एक ही बात बहुत स्पष्ट रूप से कही गयी है और वह यह कि इनकी कहानियाँ में जीवन की अन्तर्क्रिया का अभाव है। कहानी-कला की दुरूहता वाली बात कुछ अर्थों में हास्यास्पद है। सबसे पहले में अश्वेय की कहानी कला के प्रयोग में वह कहना चाहूँगा कि उनकी अधिकांश रचनाओं में सामाजिक शक्तियाँ प्रतीकात्मक रूप में ही उदाहृत होती हैं। कहानी में आवश्यक नहीं है कि कोई लेखक अनिवार्यतः सामाजिक शक्तियों की अन्तर्क्रिया को यथारूप चित्रित करता चले। प्रतीकात्मक अवधान से भी कहानीकार सामाजिक शक्तियों की अन्तर्क्रिया का रूप बहुत सफलता से खड़ा कर सकता है। 'पहाड़ी जीवन', 'शांति हँसी थी', 'प्रतिध्वनियाँ', 'धृति और माण्य' इत्यादि कहानियों में सामाजिक शक्तियाँ प्रतीक रूप में ही अभिव्यक्त और रूपायित हैं। ये प्रतीक अनेक रहस्यात्मक, अवाचक मन स्थितियों और व्यवहारों को जिस सूक्ष्मता से अभिव्यक्त करते हैं, शायद सामाजिक पृष्ठभूमि का विवरण उस सूक्ष्मता से उनके ध्यान में पाठक को सहायता नहीं पहुँचा सकता। हेमिंग्वे की कहानी 'किलर्ज', ज्वाय्स की 'दि डेड' और चेलुव की 'आन दि रोड' सभी प्रतीकात्मक कथार्थ हैं, मगर उनकी रचना-प्रक्रिया में पर्याप्त भेद है। अश्वेय की कहानियों की रचना-प्रक्रिया चाहे जटिल हो, किन्तु उनके प्रतीक सामाजिक सदर्भ के अवधान में निश्चित रूप में सहायक हैं।

जैनेन्द्र की तरह अश्वेय के तर्क व्यक्तिगत नहीं हैं और न तर्कों के प्रवाद में अश्वेय जो सामान्य जीवन सत्य को अवहेलना ही करते हैं। अश्वेय की कहानियों में रचना की एक चार्मिक प्रक्रिया मिलेगी जो उन्हें दूसरे सामयिक कथाकारों से पृथक् भी कर देता है। अश्वेय की कल्पना विघटन के इस

युग में जीवन का मार्ग ढूँढ़ती हुई अनेक दिशाएँ ग्रहण करती हैं, अनेक शीर्ष को छूती हुई सम्पूर्णतः सामयिक जीवन को घेर लेती है। बोध का यह बृहत् रूप निश्चित रूप से अज्ञेय की कहानियों में ही हमें उपलब्ध होता है।

अज्ञेय की कहानियों की रचना-प्रक्रिया अधिकारतः आत्मविवृतिमूलक और शोधात्मक है, इसलिए उनकी कहानियों की एक असंग विधा (जॉर) ही है जिसे हम 'बेस्ट स्टोरी' की संज्ञा दे सकते हैं। आत्मान्वेषण अज्ञेय की कहानियों में ही नहीं, उनके उपन्यासों में उदाहरित होता है। शेखर के सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है—“जैसे क्रिस्तोफ़ में लेखक एक आत्मान्वेषी के पीछे उसका चित्र खींचता चला है, वैसे ही मैं एक दूसरे आत्मान्वेषी के पीछे चला हूँ।” अज्ञेय की अधिकांश कहानियों में 'प्रथम पुरुष कथावाचकता' का कारण भी यही है।

इस अन्वेषण के रूप के सम्बन्ध में अर्रिन ने ठीक ही लिखा है—“To look for a lost button is not a true quest, to go into quest means to look for something one has, as yet, no experience, one can imagine what it will be like but whether one's picture is true or false will be known only when one has found it.”

अज्ञेय की कहानियों में भी 'शोध' का रूप यही है। 'स्पेश' में हमारा जो रूप है वह लगभग निश्चित है, जो कुछ भी हम होने हैं वह समय की दिशा में। समय की दिशा में मनुष्य का कुछ होते रहना केवल 'अवस्था-भेद' नहीं है जैसा वस्तुगत रूप से (Objectively) हम देख पाते हैं। वस्तुगत रूप से अलग भी हम समय के साथ कुछ होते हैं, और वस्तुतः यही 'होना', यही संभावना हमारे शोध का प्रेरणा (Motif) है। 'गृह-त्याग', 'विपथगा', 'अकलंक', 'अप्रवरलरी' इत्यादि कहानियों की रचना-प्रक्रिया में यह 'प्रेरणा' सहज ही अनुमेय है। इन सारी कहानियों में कहीं 'व्यक्ति अपने होने की सार्थकता' का खोजी है, कहीं अपनी इच्छाओं की सार्थकता का और कहीं अपने विचारों का। 'स्वानंश की खोज' भी इसी विचार-दिशा में उसके चेतन संस्कारों की प्रेरणा है।

इस होने की खोज को लेकर, आत्मान्वेषण को लेकर कुछ लोगों ने अश्वेय के पात्रों की (और स्वयं अश्वेय की भी) असाधारणता का प्रश्न उठाया है। इसके उत्तर में अश्वेयजी का कहना है—“मनुष्य जो है वही बनता है, इससे इतर कुछ बनना नक्कू बनना है। उसी सत्त्व का उन्मेष होने देना ही सहज भीना है। कह लीजिए कि मुझे साधारण होकर जीने का कोई आग्रह नहीं है, केवल सहज होना चाहता हूँ।”^१ अश्वेयजी के लिए वर्तमान ही सत्य नहीं है, किंतु महत्वपूर्ण तो यह है ही। चूंकि आदमी अतीत को दुहरा नहीं सकता क्योंकि प्रत्येक क्षण अपने आप में पूर्ण और आत्मनिर्मर है, इसलिए वह वर्तमान को उसी प्रकाश में संवरता है। यह संवरण ही वर्तमान की सार्थकता है, यही उसका मूल्य है।

कोई एक चित्र इस अस्तित्व-प्रवाह को पूरी तरह चूँकि अभिव्यक्त नहीं करता, इसलिए सामान्यतः मविष्य का जो चित्र हम आँकते हैं वह अनिवार्यतः एक अशेष पैली सड़क का होता है। फलतः जीने का भावार्थक अनुभव हमें विभिन्न पूर्णों (Alternatives) के बीच अपना चुनाव कर सकने का विवेक देता है, और यही अनुभव अन्य शका या ईप्सा या मोह जीवन में अधिक सार्थक और स्वामाधिक होते हैं, निर्णयजन्य आधार नहीं। अश्वेय की रचना-प्रक्रिया पर ध्यान दीजिए तो शंकाओं, इच्छाओं, मोहों की स्वामादिकता चुनाव से बड़ी दिखेगी। ‘अकलंक’ और ‘विषयता’ में तो यह बहुत उमरकर आनेवाला सत्य है। इस सम्बन्ध में अश्वेयजी के वाक्य ध्यातव्य हैं—वह जीवन कैसे जाना जाय जब कि सुख और दुःख और दोनों के अनुभव की अपनी क्षमता का नियम नया उन्मेष होता ही रहता है? “वैदिक धार्यों की प्रार्थना को आधुनिक रूप देकर कहूँ कि चरम सुख, चरम उपलब्धि यही है कि जीवन के अंत तक उसके संपूर्ण और एकांत अनुभव की क्षमता बनी रहे”।

इस संपूर्ण और एकांत अनुभव की क्षमता को बना रखना, उसके बनाए रखने के साधनों की खोज करना ही उनकी रचनात्मक प्रक्रिया (Creative Process) का मुख्य उद्देश्य है।

अश्वेय की कहानियों में जो जीवन-प्रवाह हमें उपलब्ध होता है उसका

कारण शायद अज्ञेय के 'दर्शन से भेलने का' यह विश्वास ही है। अपनी रचना की प्रक्रिया में वे पात्रों को अनेक प्रसंगों के बीच, अनेक संदर्भों या किसी एकतान जटिल संदर्भ में डालकर उसके 'भेलने के विश्वास' की परीक्षा करते हैं। इसी परीक्षा में उसके चरित्र का एकनिष्ठ मोक्षत्व (शील) भी उभरता है। जो इसे नहीं भेल पाते वे 'समय' की दिशा में टूट जाते हैं। इस दिशा में अज्ञेय के 'नायक' साहाय्यों का ऋण भी स्वीकार करते हैं।

इस प्रकार अज्ञेय की कहानियों की रचनात्मक प्रक्रिया के पीछे जीवन का अनंत प्रवाह, उसका बड़ा हो व्यापक बोध उभरता है, आवश्यकता होती है सिर्फ उस संवेदनशील और प्रसुद्ध पाठक की जो भावना के स्तर पर इस 'भावात्मक अनुभव' को प्रतिष्ठित कर देख-परख सके। अज्ञेयजी की कितनी कहानियों की चर्चा इस प्रसंग को लेकर हुई है, मुझे शायद नहीं। संभवतः हिंदी के आलोचकों ने उनकी इस 'शोध-प्रक्रिया' को भी नहीं समझा है। इसका एक कारण अज्ञेयजी की ओर से हमारा पूर्वाग्रह ही है। हम केवल 'असाधारण' को कोटि में सब कुछ डालकर अज्ञेय की रचना-प्रक्रिया को 'बिसमिस' कर देते हैं, देते रहे हैं। किंतु इस रचना-प्रक्रिया को समझे बिना परवर्ती हिंदी कहानी की रचनात्मक उपलब्धियों को न समझा जा सकता है और न समझाया जा सकता है।

हिंदी कहानी : रचना की प्रक्रिया (३)

पिछले दस वर्षों में हिन्दी कहानी जिस तेजी से विकसित हुई है, उसकी सामान्य रचना-प्रक्रिया में जो गति आयी है उसके कारणों पर विचार करना यहाँ उद्दिष्ट नहीं। यहाँ सिर्फ इतना भर कहना काफी होगा कि १९४५ ई० के उपरांत कहानी एक साथ ही अनेक दिशाओं में विकसित होने की संभावना बना लेती है। रचना-प्रक्रिया से 'चूँकि' इस प्रश्न का सीधा सम्बन्ध है, इसलिए यहाँ सामयिक कहानी की विकास-दिशाओं पर ध्यान रखते हुए उसके उस सामान्य रूप को चर्चा करूँगा जो इस प्रक्रिया को विशिष्ट और शक्तिशाली रूप प्रदान करता है। सामयिक परिस्थितियों का प्रभाव इस युग में रचनात्मक मानस पर दो रूपों में पड़ता है : एक रूप उसका शुद्ध मानसिक है और दूसरा बोधार्थक। सामयिक कहानी की रचना-प्रक्रिया पर ध्यान देने से ऐसा स्पष्ट हो जाता है कि उसके ये दोनों ही रूप समानान्तर ढंग से विकसित हो रहे हैं और उनकी संभावनाएँ अक्षय हैं।

जैसे य, जैनेन्द्र, पहाड़ी, इलाचन्द्र जोशी इत्यादि ने अपनी कहानियों के द्वारा उस प्रक्रिया को स्पष्ट रूप दे दिया था जो शुद्ध मानसिक सत्त्वों को लेकर कथा के निर्माण में प्रवृत्त थी। बोध-अर्थान कहानियों के लिए प्रेमचन्द और यशपाल ने एक निर्दिष्ट परंपरा ही निर्मित कर दी थी। परिणाम यह है कि सामयिक हिन्दी कहानी किसी एक ही प्रक्रिया का विकास नहीं है। जो लोग सामयिक हिन्दी कहानी को किसी एकात्मक रचना-प्रक्रिया का विकास मानते हैं उनके लिए आज दो धाराओं के उस मूल स्रोत को स्पष्ट करना मुश्किल हो रहा है जिसके आधार पर वे उसकी एकतात्मकता सिद्ध कर सकें।

रचना-प्रक्रिया की इस समानांतरता को स्वीकार कर आज की हिन्दी कहानी पर विचार करना उतना कष्टकर प्रतीत नहीं होगा। आज की हिन्दी कहानी की एक धारा ऐसी है जो अपनी आंतरिक चेतना से वह रूप ग्रहण करती है जो प्रत्यक्ष सामाजिक शक्तियों की अन्तर्क्रिया से निर्मित नहीं है। दूसरी ओर एक दूसरी धारा है जो शुद्ध बोध के आधार पर सामाजिक शक्तियों, सम्बन्धों और जीवन-रूपों

को व्याख्या करती है। इन अलग-अलग रचना-प्रक्रियाओं पर स्वतंत्र रूप से आज विचार करने की आवश्यकता है। ऐसा करने के उपरांत ही हम आधुनिक कहानियों के स्वरूप को समझ सकेंगे, ऐसा मेरा विश्वास है।

चूँकि कहानी की रचना-प्रक्रिया जीवन के व्यवहारों से ही संबद्ध है, इसलिए उसकी विधाओं के सम्बन्ध में आत्यंतिक रूप से और ऋतु के से कुछ कहना उचित नहीं है। आवश्यकता यहाँ इस बात की है कि कहानी की रचना-प्रक्रिया को समझने की चेष्टा में हम अधिक-से-अधिक व्यवस्थित रूप में जीवन के व्यवहारों के आंतरिक और क्रियात्मक ढाँचे का परिचय करें। रचनात्मक मानस इन समस्त जीवन-व्यवहारों को एक ही रूप में ग्रहण नहीं करता, वह कुछ को स्वीकार करता है और कुछ को अस्वीकार। ये दोनों ही प्रक्रिया रचयिता के अवधान और सामान्य जीवन-परिस्थितियों से उसके सम्बन्ध का परिणाम है।

यहाँ सबसे पहले मैं हिंदी कहानी की उस रचना-प्रक्रिया की चर्चा करूँ जो जीवन-सत्य का अवधान मानसिक आध्यात्म में करती है। इस रचना-प्रक्रिया के उत्पादन के विशेष कारण थे। प्रेमचंद की अधिकांश कहानियों में विषय (Theme) की एक ऐसी विधि का विकास हुआ था जो समस्त सत्य को शुद्ध रूप से बहिर्गत सम्बन्ध के रूप में ही देखती-मानती थी। यशपाल की कहानियों में यद्यपि थोड़ा विषयांतर मिलता है, किंतु इससे कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ता। प्रेमचंद ने सारे मानवीय सम्बन्धों को आँकड़ों (Measurable data) के स्तर तक सरल कर रखा था। परिणाम यह हो रहा था कि मानव-व्यवहार के उन रूपों को कहानियों में जगह नहीं मिल पाती थी जिन्हें हम सामाजिक आँकड़ों तक सरलीकृत करने में समर्थ नहीं थे। जैनेन्द्र आदि की कहानियों में इसके लिए चेष्टा हुई, किंतु सँकेतो में। वस्तुतः जैनेन्द्र आदि कहानीकारों ने भी मानवीय व्यवहार के इस मानसिक रूप को किसी विशिष्ट जीवन-प्रक्रिया के रूप में नहीं उभारा।

सामयिक हिंदी कहानी में इस ओर कुछ अधिक सचेष्टता बरती जा रही है। नलिन विलोचन शर्मा (स्व०), विष्णु प्रसाकर, मिस्त्र, मोहन राकेश, राजेन्द्र यादव, निर्मल वर्मा और राजकमल चौधरी के कहानियों की रचना-प्रक्रिया पर विचार करने से हमें इस बात का कुछ सही अंदाज लग सकता है।

स्व० नलिन विलोचन शर्माजी की अधिकांश कहानियों में एक केन्द्रीय परिस्थिति का उत्थापनकारक आवेगों (Motivation) से होता है जो मुख्य पात्र के अचेतन संस्कारों से कार्य करते हैं। इन कारक आवेगों को पात्रों की परिस्थिति के अन्तर्विरोध में देना उनको कहानियों के अर्थ को विकृत करना होगा। जो लोग प्रत्येक व्यापार का कारण परिस्थिति में दूढ़ने के आदी हैं उन्हें ये कहानियाँ काफी परोशान करती हैं। हमारी सामयिक जीवन परिस्थिति अपने प्रस्तार में जितनी जटिल है शायद उससे अधिक जटिल वह अपने आंतरिक रूप में है। व्यक्ति के भोग के धरातल पर उसकी जटिलता का अदाय मोहन राकेश की कहानी 'मिस पाल' के पाठकों को होगा ही। 'जहाँ खदमी कैद है', 'परिदे', 'खामोश घाटियों के साँप' इत्यादि रचनारं भी इसी कोटि के अन्तर्गत आती हैं। इन सभी कहानियों में उस जीवन परिस्थिति का चित्रण है जो मनुष्य को निरंतर वैयक्तिकता में उलझती आ रही है, आ व्यक्ति के सामाजिक व्यक्तित्व का सन्तुलन नष्ट कर रही है और इस प्रकार निरंतर जीवन को क्षयप्रस्त करती चल रही है। मगर इन सभी कहानियों में इस परिस्थिति के प्रति लेखकों की प्रतिक्रियाएँ एक-जैसी नहीं हैं, उनके अनेक धरातल हैं। सामान्यतः जीवन परिस्थितियों के दो ही रूप होते हैं, एक वह जहाँ घटनाएँ सार्वभौम रूप से एक ही प्रकार की प्रतिक्रिया उत्पन्न करती हैं। ऐसी घटनाओं को लेकर चलनेवाली रचना प्रक्रिया अनुभव की दृष्टि से प्रत्यक्ष और विस्तृत रहती है। इसके विपरीत कुछ ऐसी घटनाएँ हैं जो व्यक्ति-मानस पर अलग अलग गहराइयों में प्रभाव उत्पन्न करती हैं। किन्तु दोनों में कोई भी परिस्थिति ऐसी नहीं है जिससे लेखक सदस्य रहकर काम चला सके। एक काल में यदि एक प्रकार के अनुभव रचना की प्रक्रिया में उभरते हैं तो दूसरे काल में ठीक उससे दूसरे प्रकार के अनुभवों का उभार होता है।

ऊपर मैंने रचना की मानसिक और बोधात्मक प्रक्रियाओं की चर्चा की है। यहाँ मुझे उनके प्रथम रूप की व्याख्या करना अभिप्रेत है। इस सम्बन्ध में आर्टिन की कुछ एक परिभाषा उद्धृत करें— “man is a history-making creature for whom the future is always open, human nature is a nature continually in quest of itself, obliged

at every moment to transcend what it was a moment before. For man the present is not real but valuable. He can neither repeat the past exactly—every moment is unique—nor leave it behind—at every moment he adds to and thereby modifies all that has previously happened to him.”^१

सामान्य रूप से प्रत्येक आधुनिक युगजीवी की और विशेष रूप से रचयिता साहित्यकार की यह दृष्टि किसी एक निश्चित बिंदु या रूप के माध्यम से अपने अस्तित्व को उदाहरित करने की विधि को आज असंभव बना रही है। इसका एक बहुत बड़ा कारण यह है कि आज का बुद्धिजीवी व्यक्ति वर्तमान में नहीं रहता, वह या तो उस अतीत में रहता है जिसमें शारीरिक रूप से मृत भी उसी प्रकार क्रियाशील है जिस प्रकार जीवित व्यक्ति रहता है, या फिर उस भविष्य को लेकर जीवित है जो अपनी सारी अस्पष्टता के बावजूद हमें आकर्षित करता है। इस अतीत या भविष्य को लेकर जीवित रहनेवाले व्यक्ति का मावात्मक अनुभव निरंतर, मोक्षा के रूप में, वस्तुओं और अवस्थाओं के बीच चुनाव करता रहता है। यही उसकी जीवन-प्रक्रिया का सूत्र है। कहानी पर इस जीवन-प्रक्रिया की छाया न पड़े यही आश्चर्य की बात होगी, कमी 'हार्र सीरियसनेस' के साथ, कमी मात्र एक भंगिमा (Gesture) के रूप में और कमी घटना की जटिलता के रूप में इस जीवन-प्रक्रिया को कहानीकार बार-बार दुहराता हुआ मालूम पड़ता है। यह स्थिति सिर्फ हिंदी कहानियों की नहीं है, हिंदी कहानी के बाहर भी है और यूरोप के कथा-साहित्य में तो जैसे चुकने लगी है। फिर भी इनका एक स्वस्थ प्रभाव जो हिंदी कहानियों पर पड़ा है, वह है जीवन-व्यापारों के वर्धन की खोज पर बल। सामयिक कहानी-लेखक व्यक्ति-व्यापारों को केवल घटना के साथ जोड़कर कथावस्तु का निर्माण नहीं करता, वह एक ऐसा संतुलन बनाने की चेष्टा करता है जिसमें व्यापार कहानी की परावधि (Telos) को धीरे सहज गति से बढ़ते हुए जीवन-प्रवाह का संकेत दे सके। श्री राजेंद्र वादव ने अपने एक लेख में आधुनिक कहानी

को रचना-प्रक्रिया के सम्बन्ध में बातें करते हुए इस तथ्य की ओर इशारा किया था।

आधुनिक कहानीकार इस ओर सचेत है कि जीवन समय की दृष्टि में एक अन्वयाहत प्रक्रिया है, देश के संयोग से वह प्रक्रिया एक भ्रमण बन जाती है। आधुनिक कहानीकार अपनी वैयक्तिकता और असामान्यता (Uniqueness) की ओर से भी उतना ही सचेत है। फलतः उसका लक्ष्य नितांत वैयक्तिक अथवा अनिश्चित भविष्य के हाथों रहता है क्योंकि वह अपने प्रयत्नों के विस्तार में सफल या असफल रहेगा, इसका निश्चय उसे नहीं है। इसके अतिरिक्त वह अपने अन्दर की विरोधी शक्तियों के विषय में भी कम सचेत नहीं है जो निरंतर उसको इच्छा को प्रभावित करना चाहती है। इनमें कुछ अच्छी और कुछ बुरी हैं। इन शक्तियों की स्थिति निश्चित है, व्यक्ति इनके प्रति समर्पण या प्रतिरोध का निश्चय तो कर सकता है, किंतु वह इच्छा ही नहीं करे इसके लिए स्वतंत्र नहीं है।

अंजिन ने ठीक ही लिखा है—“इस अनुभव का कोई भी चित्र आवश्यक रूप से द्विक (Dualistic) होगा—दो स्थितियों के बीच का समर्पण।”

इस आवश्यक भारण को ग्रहण किए बिना सामयिक कहानियों की रचना-प्रक्रिया पर विचार नहीं किया जा सकता और उसके मानसिक रूप पर तो शायद और भी नहीं। ऐसी स्थिति में आज रहस्य-रोमांच की कहानियों के लिए बहुत कम गुंजाइश रह जाती है क्योंकि वैसी कहानियों में कथा का लक्ष्य कोई व्यक्ति या संस्था है, किंतु जिसका उत्तर स्वयं एक प्रश्न है—किसने इत्यादी की? स्पष्ट है कि ऐसी कहानियों में जीवन परिवर्तन की प्रक्रिया, उसका प्रवाह नितांत अनावश्यक चीज है। जो कहानी जितने सीमित व्यापार-क्षेत्र में चलेगी, जितने सघन और अद्विष्ट वातावरण में लिखी जाएगी उतनी ही सफल होगी। एवढिन म्यूर जिसे ‘सीनिक डेस्क्रिप्शन’ कहता है, वही ऐसी कहानियों की आत्मा है, विस्तार या प्रवाह नहीं।

आज का लेखक घटना-वैचित्र्य को लेकर भी कहानी के निर्माण को उद्यत नहीं होता क्योंकि वैसी कहानियों में लक्ष्य और प्रवाह में (Goal and Journey) में अभेद रहता है। यहाँ एक घटना से दूसरी घटना का तारतम्य

मात्र रहस्य या रोमांच के लिए स्थापित किया जाता है, जीवन-प्रवाह को अनिवार्यता से नहीं। राजकमल चौधरी की कहानी 'सामुद्रिक' के नायक की खोज कभी समाप्त नहीं होगी क्योंकि ऐसी खियाँ हमेशा रह जाएंगी जिन्हें उनके नायक ने समर्पण का सुख न दिया हो। रोमांच या रोमांस को यह अशेष खोज जीवन से मटककर मात्र एक निरर्थकता बन जाती है, एक मिशासायुक्त भंगिमा ! कहानियों में यह जीवन-शोध 'ट्रैजिक' परिस्थितियों पर उत्पन्न कर पाता है।

निर्मल वर्मा की कहानी 'परिदे' में जीवन-प्रवाह को एक दूसरी ही सुझा है। सतिका अतीत में लौट नहीं सकती, मगर अतीत उसे प्रिय है क्योंकि इस अतीत के साथ अज्ञेय स्मृतियाँ हैं, जीवन की सार्थकता है। वह अपने जीवन-लक्ष्य को नहीं पाएगी क्योंकि वह स्वयं अतीत है, व्यतीत है, मगर फिर भी जिजीविषा उसे प्रेरित करती है। वह अपने चारों ओर फैली विरव-शक्तियों से अपरिचित नहीं है, मगर इस भयावह परिचय के बावजूद वह अपने व्यतीत को रक्षा के लिए सचेष्ट है। इससे गहरी सचेष्टता हमें मोहन राकेश की कहानी 'मिस पाल' में मिल जाती है। लेखक ने वस्तुतः यहाँ एक सर्वथा नए प्रकार के चरित्र की सृष्टि कर ली है। ऐसे चरित्रों की काल्पनिक सृष्टि करते हुए लेखक को जीवन की निरंतर विकासशील संवेदनाओं से परिचय रखने की नितांत आवश्यकता होती है। नयी-नयी परिस्थितियाँ जीवन का सर्वथा नया रूप ही खड़ा कर देती हैं, इन रूपों से आंतरिक रूप से परिचित होकर भी हम इन्हें स्वीकार करने को तैयार नहीं होते। किंतु कभी-कभी ऐसी स्थिति उत्पन्न हो जाती है जहाँ इनको स्वीकार करना हमारी इच्छा-अनिच्छा पर निर्भर नहीं करता, हमारी विवशता बन जाता है। 'मिस पाल' का विरोध (Contradiction) भी इसी विवशता की अभिव्यक्ति है। कहानी की रचना-प्रक्रिया में इसी विरोध का दिग्दर्शन मुख्य विषय है और लेखक को इसमें निरिचत रूप से सफलता मिली है। 'मिस पाल' का परिप्रेक्ष्य (Perspective) इस दृष्टि से नितांत नवीन है, और इसी परिप्रेक्ष्य के उत्पादन में 'मिस पाल' की संवेदनीयता का मूल्य भी द्विपा है, उसके विरोधों का वास्तविक आधार भी।

सामयिक कहानी की रचना-प्रक्रिया के इस रूप-विशेष पर बहुत विस्तार से कुछ न लिखकर यहाँ इतना भर स्पष्ट कर देना अभीष्ट है कि कहानी के निर्माण में पात्र चरित्र की मूल संवेदना को उभारने का प्रयत्न ही मुख्य हो गया है, घटनाओं और परिस्थितियों की नाटकीयता का चित्रण गौण। लेकिन इससे यह नहीं समझ लेना चाहिए कि कोई कहानी बिना किसी सिद्ध परिस्थिति के, केवल पात्र का भावनात्मक रूप खड़ाकर अच्छी कहानी बन जा सकती है। इस सम्बन्ध में शास्त्रीय पद्धति के अनुसार गर्मियों के निर्माण की चर्चा की जा सकती है। पाठक या भावक या श्रोता अनुभव-सामान्य संवेदनाओं का मर्म ही तात्कालिक रूप से ग्रहण करता है। इस तथ्य के ऊपर हेफोर्ड एवं विन्सेंट नामक विद्वानों ने अपनी पुस्तक 'रीडर एण्ड राइटर' में बहुत विस्तार से विचार किया है। उनके निष्कर्षों को यहाँ संक्षेप में उपस्थित कर दूँ। उन लोगों ने लिखा है—“All these pieces relate experience to which none of us can be indifferent. You will find that reading them will heighten your interest in and your awareness of similar experiences you have already known or heard about. Seeing into other people's lives increases your understanding of your own.”⁹

स्पष्ट है कि अनुभव का सामान्य वृत्त (Arch type) परिस्थिति के सिद्धरूपों से ही निरूपित है। आधुनिक कहानी की रचना-प्रक्रिया में जो एक बहुत बड़ा दोष मुझे दीख पड़ता है उसका कारण भावनात्मक विधान की एकांगिता है। सामयिक कहानीकार पात्र के जीवन के मर्म-विशेष को उद्घाटित करने के लिए ऐसी विचित्र परिस्थितियाँ खड़ी करता है जिससे हमारे सामान्य अनुभव का सम्बन्ध बढ़ा नगण्य होता है। ऐसी विचित्र परिस्थितियाँ खड़ी करने के लिए कहानीकार को ऐसे गर्मोंक-समूहों की योजना करनी पड़ती है जो पात्र के विकास के अनुद्भूत अवस्थाएँ निर्मित कर सकें। परिणाम यह होता है कि पात्र की अधिकांश कहानियाँ परिस्थिति के आग्नेयन से निर्मित होती हैं। अधिकांश भावनात्मक-प्रक्रिया वाली कहानियों में जेखक अपनी कल्पना से असामान्य

परिस्थितियों को दोटना तो कर लेता है, किन्तु जहाँ उसका कथा-विधान अपनी सहजता के द्वारा पाठक को उन परिस्थितियों के अंतरंग में ले जाने में समर्थ नहीं होता वहाँ कहानी का पूरा ढाँचा ही बरबाद हो जाता है। निर्मल वर्मा की तथा राजकमल चौधरी की अधिकांश कहानियाँ केवल रोमांस गढ़कर चुक गयी हैं, उनमें अनुभव का 'आर्क टाए' निर्मित हो नहीं हो पाता, कहानी का मर्म मूल हो नहीं पाता। इन लेखकों की तुलना में राजेन्द्र यादव और मोहन राकेश की रचना-प्रक्रिया अधिक प्रौढ़ और अनुभव-सामान्य है। राजेन्द्र यादव की 'जहाँ लक्ष्मी कैद है', 'रोशनी कहाँ है', मोहन राकेश की 'मिस पाल' एवं 'आट्री', मन्मू भंडारी की 'यह भी सच है' इत्यादि को सीजिए। यहाँ लेखक का कल्पना का विरव हमारे अनुभव के विरव से पृथक् नहीं है, फलतः उसमें किसी पात्र की अवस्था या प्रत्यवस्था का अथवा संतुलन का मर्म हम सहज ही प्रत्यक्ष कर लेते हैं। इन सभी कहानियों में गर्मक-समूहों के बगैर लेखकों ने परिस्थिति और चरित्र का अन्तरावलंबन निर्मित कर लिया है। उनमें परिस्थितियों से दृढ़तर कोई पात्र मामिक हो उठता है, कोई परिस्थितियों के प्रवाह में अपने प्रतिरोध को प्रमाणित करता हुआ सहसा उद्भासित हो उठता है। दोनों ही प्रक्रियाएँ अपने मंदर्म में सार्वक हैं। 'रोशनी कहाँ है' के बिस्सो की ही सीजिए, उसके जीवन में आर्थिक सीमाजन्य अनेक तनाव हैं, उसे उनका क्यात हान भी है, मगर उसका मर्म खुलता है एक विशेष परिस्थिति में जब निष्पक्ष और अग्रगण्य विरोधी की धादर के इस रूप में बहार जाने की चेष्टा में लगे हैं। दूसरों की मुश्किल आज़ान करनेवाला बिस्सो अपनी मुश्किलों के लिए कोई राह ढूँढ़ नहीं पाता— "दो धायों से रुपये निकलवा लेने की सारी प्रयत्न और विचारा को ब्याहिर सहायता करने का सारा बड़प्पन जैसे एक ही बटके में दब गया। बिस्सो बाबू पकड़न मुन्त हो गया। अन्ना के प्रति आज का अग्रहार ! " परिस्थितियों के भीतर तनाव का दर सहज मर्म बदा पात्र की भावना के स्तर पर मुन्तर भी अनुभव-सामान्य नहीं हुआ ? कहानी में गर्मक-समूह नहीं है, बस परम परिणति का एक ही बिंदु है, अनुभवपूर्ण, का मर्म। रचनाधी कहानी की इस दृष्टि पर मुझे यहाँ भार नामवर सिंह की नहीं नहीं दुखाना है।

रचना-प्रक्रिया का दूसरा रूप है बोध-प्रधान कहानियों वाला। ऐसी कहानियाँ प्रेमचंद से ही शुरू होती हैं, किंतु कालांतर में उनमें आवश्यक परिवर्तन, परिष्कार हुए हैं। इस प्रक्रिया का महत्त्व अनुभव-सामान्य परिस्थितियों की नियोजना और तद्रूप पात्रों के उत्थापन में है। यहाँ एक बार फिर प्रेमचंद की रचना-प्रक्रिया पर कुछ बातें दुहराऊँ। प्रेमचंद ने अधिकांश कहानियों में अनुभव-सामान्य और तात्कालिक परिस्थिति-गर्भता का बड़ा ही सूक्ष्म रूप अपनी कहानियों में खड़ा किया है, किंतु उनके अनुरूप पात्रों की सृष्टि नहीं कर पाने के कारण, पात्रों को अधिकाधिक 'इन्स्ट्रुमेंटल' बना देने के कारण कहानियाँ कमजोर हो गयी हैं। जहाँ उन्होंने अपने को इस दोष से बचा लिया है वहाँ उनकी कहानियाँ रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से पूर्ण और मार्मिक हो गयी हैं। 'बड़े भाई साहब', 'रामलीला', 'मुक्तिमार्ग', 'कफन', 'पूस की रात' इत्यादि उदाहरण के रूप में उपस्थित की जा चुकी हैं। 'जुलूस', 'नशा', 'घास वाली' इत्यादि कहानियाँ इनकी तुलना में इसलिए कमजोर पड़ जाती हैं कि इनमें परिस्थितियाँ बड़ी सार्थक हैं, किंतु पात्र उनसे बलात् जोड़े गये हैं। शायद उनके टूटने से कहानी का आन्तरिक रूप खुल पाता। सामयिक कहानी लेखकों में मैरव प्रसाद गुप्त, राजेन्द्र यादव, अमरकांत, कमलेश्वर, शेखर जोशी, हर्षनाथ, मार्कण्डेय, रेणु, शानी इत्यादि इसी प्रक्रिया को स्वीकार करनेवाले कथाकार हैं। इससे यह नहीं समझना चाहिए कि कहानी में विकास के स्थल को ये सभी कहानीकार एक ही प्रकार से सोझ या जोड़ कर उमारते हैं, मगर उस विकास के निर्माण में वातावरण या परिस्थितियों का जो स्वरूप वे गढ़ते हैं उसमें आभारभूत साम्य है। इस प्रक्रियात्मक साम्य के कारण इनकी कहानियों में 'बोध' की स्पष्टता रहती है, ये सभी कहानीकार अनुभव-सामान्य बोधों के कहानीकार हैं। इन कथाकारों का बोध व्यक्ति के अनुभव-वैचित्र्य का परिणाम नहीं है और न जीवन को असामान्य परिस्थितियों का ही, फिर भी उसमें 'भावना' का एक सहज-सप्रेम्य रूप अन्तर्भूत है। ये कहानीकार पात्रों का 'जेनोटाइप' नहीं गढ़ते, न अद्भुत परिस्थितियों को लेकर ही कहानी खड़ी करने की चेष्टा करते हैं। अनुभव के सत्य के रूप में गृहीत कोई घटना, कोई सम्बन्ध, कोई व्यक्ति, कोई भावना कहानी का कथ्य बन सकती है यदि उसे सवेदनशील और कल्पना-

समृद्ध रचयिता मिल जाए। कहानी में कथ्य और कथ्य का विधान दोनों ही महत्वपूर्ण हैं।

रेणुजी ने कुछ बहुत लम्बे कहानियाँ लिखी हैं, जैसे 'भारे गये गुलफाम'। ऐसी कहानियों में उन्होंने किसी बोध को रोमास के स्तर तक उद्घालकर भावनात्मक बनाने की चेष्टा में न केवल उनको विषयांतरग्रस्त किया है, बल्कि बहुत हद तक कहानी के 'बोध' को भी उन्होंने आहत हो जाने के लिए असहाय छोड़ दिया है। रचना के प्रवाह में उनका विषय बोध भावना के कुहासे के स्तरों से दबकर मट हो जाता है। कहानी के निर्माण की प्रक्रिया में यह दोष मार्कण्डेय की रचनाओं में भी पाया जाता है। इसका बहुत बड़ा कारण विचार का स्तर है। इस सम्बन्ध में कहा गया है—*"Thinking is a process exceedingly difficult to define, partly because it is subjective, partly because it is intangible and partly because it is not one activity but many and occurs in a variety of media, from words, mathematical symbols and images, to flashes of intuition and inner certitude"*^१ जिस प्रकार विचार की प्रक्रिया जटिल और सावयव होने के कारण सामान्यतः पकड़ में नहीं आती उसी तरह विचारों के स्तर का ओर से जब कहानीकार सचेष्ट नहीं होता है तो वैसी स्थिति में प्रवाह उसे दूर-दूर भटका देता है। रेणुजी को अपने कथ्य का सरिलिप्त अवधान नहीं है, फलतः उनकी कहानियाँ प्रवाह में खो जाती हैं, उनकी रचना प्रक्रिया 'कथानक' के वेग से निवर्तित नहीं रह पाती। यह दोष रेणुजी की ही रचना प्रक्रिया में नहीं है, शैलेश मटियानी की अधिकांश कहानियों में भी यही दोष है अन्वयात् ये दोनों ही कहानीकार हिन्दी कहानियों में 'बोध' के दो नए धरातल से लेकर उभरे हैं।

मेरव प्रसाद गुप्त, कमलेश्वर, रमेश बच्ची इत्यादि कहानीकारों को टूटते हुए व्यक्तियों का चित्रण प्रिय है। वे परिस्थिति की जटिलता का बड़ा ही सबल रूप खड़ाकर अपने पात्रों को उसमें डाल देते हैं। स्वभाविक रूप से इन जटिल परिस्थितियों में पड़े पात्र टूट जाते हैं, किन्तु उनके टूटने का सहज मर्म इनका

कहानियों को प्राणवान् बना देता है। इन्हे अपने पात्रों को लेकर कोई अतिरिक्त मोह नहीं है। ऐसी कहानियों की रचना-प्रक्रिया में ऐसा सहज सम्भव है कि लेखक कुंठित व्यक्तियों को लेकर कहानी की रचना करना चाहे, किन्तु इन लेखकों में बहुत कम ऐसे हैं जिनके पात्र कुंठाग्रस्त हों (रमेश वल्ली में यह दोष कहीं-कहीं उभरता है)।

हिन्दी के सामयिक कथाकारों में कुछ ऐसे भी लोग हैं जिनकी कहानियों में 'बोध' का बड़ा हो विकृत रूप मिलता है। इसका कारण यह है कि वे गतिशील जीवन को उसके बाहरी रूप में ही देखने-परखने की चेष्टा करते हैं। जीवन के अन्तर्सम्बन्धों में उन्हें वास्तविक गति ही नहीं है। फलतः उनका बोध शुद्ध चातुप है। वे जो देखते हैं उसे ही सत्य मानकर कहानी की विषय-वस्तु गढ़ने की चेष्टा करते हैं। यह प्रक्रिया विकृत बोध को जन्म देती है। परिणाम यह है कि इन लेखकों का सम्पूर्ण साहित्य अभावग्रस्त तथ्यों, अतिरंजित घटनाओं और कुंठाग्रस्त भोगों से भरा-भरा है। इन प्रक्रियाओं का संकेत कर देना ही यहाँ काफी होगा, इन्हें उदाहरित करना मुझे इष्ट नहीं।

स्पष्ट है कि सामयिक हिन्दी कहानी किसी एकांत रचना-प्रक्रिया का विकास नहीं है, आरंभ से ही इसके दो रूप रहे हैं (असाद और प्रेमबंद)। असादधि यह विश्वास हिंदी कहानियों में सुरक्षित है। इधर की कहानियों में जो एक बहुत महत्त्वपूर्ण रचनात्मक रूप उभरा है उसका कारण यह है कि वे कहानीकार मानवीय व्यापार को किसी मौक्तिक अर्थ में 'वातावरण' का परिणाम मानने के बजाय व्यक्ति के विशिष्ट वातावरण-बोध का परिणाम मानकर चित्रित करते हैं। कहानी की रचना-प्रक्रिया पर इस सत्य का बहुत बड़ा प्रभाव पड़ा है। सबसे पहले आज का कहानीकार अपने पात्रों के व्यापार को परिस्थितियों की सहज प्रतिक्रिया के रूप में चित्रित नहीं करता, वह परिस्थिति-बोध को बीच में डाल देता है। इस प्रक्रिया के परिणामस्वरूप पात्रों के अंतरंग का निर्माण करने में वह बड़ी सुद्धमता बरतता है। कभी-कभी एक ही मौक्तिक परिस्थिति से उद्भूत दो परस्पर विरोधी प्रतिक्रियाएँ उत्पन्न हो जाती हैं तो उनके बीच वह सहसा कोई निर्णय नहीं ले पाता। पात्रत्व के निर्माण में इस 'तनाव' का बहुत बड़ा हाथ रहता है।

इस तनाव का मर्म कहानी में तभी खुल सकता है जब कहानीकार रचना की प्रक्रिया में इस विलक्षण संयोग के लिए कहानी में पर्याप्त भूमि बना लेता है या पात्र के अन्तःकरण की द्रव-दशाओं का सूक्ष्मता से उद्घापन करने में समर्थ होता है। इन दोनों शक्तों के अभाव में इस द्विरूप प्रतिक्रिया को किसी भी प्रकार संश्लिष्ट नहीं किया जा सकता। मन्नु मण्ठारी को कहानी 'यह भी सच है' इस प्रक्रिया का सबसे अच्छा उदाहरण है। इसमें मूल पात्र की मन-स्थितियों को बड़ी सूक्ष्मता से उपस्थित कर लेखक ने इस द्विरूप प्रतिक्रिया को संश्लिष्ट बना दिया है। ऐसी सूक्ष्म मन-स्थितियों को पकड़ से कहानी का रूप चमत्कृत हो उठता है; पात्र हमारी सबेदना को अनायास ही प्राप्त कर लेता है।

अद्यो य की रचना-प्रक्रिया पर विचार करते हुए मैंने जिस 'शोध' की चर्चा की थी, उसका रूप इन परवर्ती कहानियों में बहुत खुलकर आता है। यों सामान्य रूप से इसका निर्वाह करने में सफल बहुत कम लेखक ही हुए हैं, किन्तु यह विधा (जॉर) सर्वमान्य-सी हो गयी है। वैसे इससे दृष्य और कथानक-मूलक प्रक्रियाएँ भी समानांतर रूप से विकसित हो रही हैं और कुछ लेखकों में तो उसका बड़ा ही स्पष्ट रूप देखा जा सकता है।



कथा-शिल्प और विधाय^१

पर्सि ल्यूबॉक ने जब पूरे कथा-विधान (Fictional method) को 'एटिबिंदु' के स्तर पर लाकर परखा था, अर्थात् जब उसने कथावस्तु से कथाकार के सम्बन्ध के प्रश्न को उठाया था^१—तब वह सचेष्ट रूप से अपने 'कथा-सम्बन्धी सिद्धांत' को नींव रख रहा था। यह प्रयत्न आज से चालीस वर्ष पहले शुरू हुआ था और तब से अब तक 'एटिबिंदु'-सम्बन्धी धारणा में समवत उसके अर्थ में भी, अन्तर पड़ चुका है। इसी अन्तर को ध्यान में रखकर गोर्दा और एलेन टेट ने 'कथा-शिल्प'-सम्बन्धी अपनी टिप्पणी में 'एटिबिंदु' का प्रश्न न उठाकर 'ऑयोरिटी इन फिक्शन' की बात उठायी है।^२ खर्चा चूँकि ऐसे विषय की है जिसमें हिंदी और अंगरेजी का सवाल नहीं उठता, इसलिए यहाँ विस्तार से उसे स्पष्ट करने की चेष्टा करूँगा।

'एटिबिंदु' एक पारिभाषिक शब्द है और पारिभाषिक शब्द व्यवहार के अनुसार अर्थ की भंगिमा बदलते रहते हैं। 'एटिबिंदु' को ही लाजिण, इसमें निश्चित रूप से दो प्रकार के अवधान (Concepts) हैं। ये दोनों प्रकार के

१ "The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view—the question of the relation in which the narrator stands to the story"—*Percy Lubbock, Craft of Fiction, P 251 (1957, London)*

२ "On whose authority is the story told ? It is the focus of the point of view from which the story is told that looks simple, for often the material itself is extremely complex and would reveal at a glance its complexity, even to the point of confusion, if the chosen point of view were not the right one for the complete ordering of the subject" *House of Fiction, P 437 (1960)*

अवधान क्या है, इसे बताने के पहले यह बतला देना जरूरी है कि ये दोनों ही अवधान कथा के पूरक पहलुओं को अभिव्यक्त करते हैं। ये दो पहलू हैं कथा के जाननेवाले और कहनेवाले के। हेनरी जेम्स ने बराबर इस शब्दावली का प्रयोग जाननेवाले के अर्थ में किया है और आधुनिक विद्वानों ने कथावाचक के अर्थ में। जेम्स ने अपना शिल्प-सम्बन्धी टिप्पणी में कथा के आधारभूत तन्त्र के रूप से इस वाचन-स्थापत्य (Voice Structure) का बड़ा ही विशद और गेवाकन-महित विवेचन किया है। यही नहीं, मैनुएल कॉमरोफ, पृष्ठ ३० प्रोफेसर नार्मन फ्राइडमैन इत्यादि विद्वानों ने भी बहुत विस्तार से इस पर विचार किया है। हिन्दी में इफर डॉ० नामवर सिंह ने इस 'वाचन-स्थापत्य' को उँकर प्रमचद के मदर्भ में बाने चलायी है। यहाँ उन सब को दहराना मेरा उद्देश्य नहीं है। उस प्रकार मैं हिन्दी कहानी के शिल्प पर सहेप में विचार करना मुझे अभिप्रेत है। हिन्दी में कथा-शिल्प पर लिखने वाले विद्वानों ने इसका चर्चा नहीं चलायी, इससे आश्चर्य होता है, यहाँ शैक्षिक और मानसिक मयोग की चर्चा निहायत मोडे डग से जम्बर हुई है।

'दृष्टिविंदु' का प्रश्न मूलतः कथा के केन्द्र में स्थापित उस अवधारक तरब में है जिससे कथा का पूरा ढाँचा प्रकार में आ जाता है। दृष्टिविंदु के इस प्रश्न को यदि हम कथावाचक के पहलू से देखें तो उसका पहला रूप होगा प्रथम पुष्प कथावाचक का। प्रेमचंद की 'रामलीला', 'गुल्ली डब्बा', 'बड़े भाई साहब', यशपाल की 'दो मुँह की बात' और 'मैं होली नहीं खेलता', जैनन्द का 'अपना अपना भाग्य' इत्यादि कहानियाँ इसा कोटि की हैं। यहाँ लेखक स्वयं कथा का एक पात्र है, इसलिए उसे बोध की प्रामाणिकता में विश्वास दिलाने की जरूरत नहीं पड़ती। पाठक के लिए इतनी प्रामाणिकता ही काफी है कि कथावाचक स्वयं पात्र भी है। कभी-कभी इस विधि की सीमाएँ भी उमर आती हैं, फलतः वहाँ लेखक को दायित्व का हस्तांतरण करना पड़ता है, वह अपनी कहानी के अग्रे स्थलों को दूसरों के मुँह से कहलगा कर पूरा कर लेता है। यशपाल की 'दो मुँह की बात' में कथा का पूरा ढाँचा इस हस्तांतरण से ही बन पाता है इस दृष्टि से दो विरोधी दृष्टिविंदु का समाहार करने में यहाँ यशपाल को अद्भुत सफलता प्राप्त हुई है। इसके विपरीत 'बड़े भाई साहब' में 'बड़े भाई साहब' हि० क०—६

का चरित्र इसलिए भी निर्बल-सा रह जाता है कि कथा में उनका 'दृष्टिबिंदु' कहीं नहीं है। छोटा मार्ग अपने बड़े मार्ग के प्रत्यक्ष आचरण के आधार पर या अनुमान के आधार पर जहाँ उनका 'दृष्टिबिंदु' स्पष्ट भी करना चाहता है वहाँ इतनी कमजोरी तो रह ही जाता है कि वह उसका अपने ढंग से अवधान कर ले। स्पष्ट है कि प्रथम पुष्प कथावाचक को अनेक सीमाएँ हैं और इस सीमा में बंधकर कोई कहानीकार कथा का पूरा ढाँचा प्रकाश में यदि ला पाता है तो उसकी सामर्थ्य की हमें प्रशंसा करनी पड़ती है। इस अर्थ में प्रेमचंद की 'रामलीला' अपने ढंग की अकेली कहानी है। इसमें कथावाचक कहानी का पात्र होकर भी दूसरे को संवेदना का अपहरण नहीं करता, बल्कि उसे वह और उदमासित कर देता है— पाठकीय संवेदना का आधार बना देता है।

अधिकार नये कहानी-देखक इस 'प्रामाणिकता' के प्रमाद में प्रथम पुष्प में ही कहानियाँ लिखते हैं। उन्हें अपने अनुभव को लेकर शायद यह विश्वास ही नहीं हो पाता कि यदि इसे 'मे' की प्रत्यक्षता से अनुमोदित न किया जाए तो पाठक इसे स्वीकार करेगा। फलतः वे 'मे' शैली में कहानियाँ लिखते हैं। इसी प्रमाद में वे 'मे' को सर्वज्ञ (Omniscient) और सर्वव्यापी भी बना देते हैं। फलतः, उनकी कहानी इस सारी प्रामाणिकता के दृष्ट के बादशू पाठक को मात्र एक गल्प या दिवा-स्वप्न या अल्प इच्छाओं का कहानी मानूम पड़ती है। कहानी का पूरा स्यापत्य ही वे अपने प्रमाद के कारण विरूप बना डालते हैं।

प्रथम पुष्प कथावाचक की विधि अपनाकर लिखा गयी कहानियों के साथ, लू बॉक के शब्दा म, दूसरी मुसौबत यह है कि परिस्थिति के साथ वह भी कहानी में नाटकीय बन जाता है, उसके व्यवहार अन्य पात्रों की तरह ही हमारी दृष्टि में परीक्षा का विषय बन जाते हैं। फलतः, वह कथावाचक के ध्यान से हटकर सामान्य हो जाता है, उसकी प्रामाणिकता उम सामान्याकरण के कारण सदिग्ध हो जाती है। बहुत अधिक समावन्त यह रहती है कि वह अपनी स्थिति का देवीकरण (Deification) कर दे। वह अपने को अन्य पात्रों की तुलना में उछालने की चेष्टा करे। फलतः, ऐसी कहानियों में कथावाचक का स्वर प्रधान न होकर गौण हो जाता है; प्रधान हो जाता है, अवधान करने वाला मस्तिष्क— शायद अर्थात् पाठक।

कथा की दूसरी प्रमुख विधि है सर्वज्ञ कथावाचक की। विश्व का अधिकार कहानियाँ इसी विधा में लिखा गयी है। शायद कथा-विधाओं में सबसे प्राचीन भी यही है। इस विधा का सबसे बड़ी विशेषता यह है कि यहाँ कथावाचक प्रत्यक्ष रूप से कथा के वातावरण या घटनाओं में वर्तमान न होकर भी मोलाकी तरह उनका निरूपण करता है। इस विधा में लेखक की निरूपण-शक्ति का चमत्कार ही प्रामाणिकता पैदा कर देता है। हम कथा के प्रवाह में इस ओर शायद सचेष्ट ही नहीं रहते कि इसके पीछे कथावाचक का कोई स्वर है, हम घटनाओं में डूब जाते हैं या वातावरण की समीक्षा में खो जाते हैं। प्रेमचंद का कहानी 'कपन' को लाजिए। 'कपन' का कथावाचक कहानी में स्पष्टन अवस्थित न होकर भी 'प्रारबेट आइ' का तरह सर्वज्ञ द्वारा हुआ है। 'कपन' का वातावरण इतना जाबन्त है कि हम उसमें कथावाचक के स्वर को पार्वसंगीत का तरह ही रहने देना पसंद करते हैं जो आवेग के क्षणों में हा वातावरण पर छाया है, शप में वातावरण में अनुगूँ-सा बना रहता है। इस सन्ध में हेनरी जैम्स का एक अनुच्छेद उद्धरणीय है। उसने लिखा है— "The spreading field, the human scene, is the 'Choice of Subject', the pierced aperture, either broad or balconied or slit-like and low-browed, is the literary form, but they are singly or together, as nothing without the posted presence of the watcher— without, in other words, the consciousness of the artist "।

'कपन' में कथानक को स्थिर करनेवाले दो प्रमुख तत्व हैं, पहला प्रामाण्य परिवेश का जीवन्त और घटनापूर्ण चित्रण और दूसरा है आर्थिक शोषण की दुःस्थिति। पहला कथा के प्रारम्भ में भी उभरता है, दूसरा बाप-बेटे की बात-चीत में। मगर कहाना के इन दोनों स्थिति-स्थापक तत्वों के बीच में उसका भूमि स्थित है, आत्मनसमरण बुधिया का दृष्टपटादृष्ट में। कहानी का सन्तुलन-बिंदु भी यह असाध्य आहत पात्र है, इस पात्र में कहानी की मूल संवेदना उभरती है, अन्यथा भीष्म और माधव तो केवल एक परावृत्त व्यावहारिकता

के प्रतीक मान हैं। इस अर्थ में 'सर्वहारा' तो बुधिया ह, धीसू-माधव तो उपजीवी हैं।

कथावाचक का स्वर ढूँढ़ना आवश्यक नहीं है क्योंकि वह तो समूची कहानी में है, न धीसू में और न माधव में। ग्रामीण परिवेश को यहाँ प्रेमचंद ने उस फलक के रूप में इस्तेमाल किया है जिस पर उपजीविता और शोषण का रंग उमर सके, जहाँ घटना की नाटकीयता भर्म छू ले। इस अर्थ में 'कफन' पेंटेंट 'एलिगरी' नहीं है (जैसा उस कुछ लोग समझते हैं) जिसमें धीसू माधव को अमावात्मक शक्तियों के मानवीकृत रूप में रख दिया गया हो। यदि इस कहानी में केवल ग्रामीण परिवेश ही होता, शोषण की आर्थिक पृष्ठभूमि का संकेत न होता तो ऐसी समझना बहुत स्पष्ट थी। किंतु, इस पूरक पृष्ठभूमि को दिखाकर प्रेमचंद ने 'कहानी' का एक बहुत ही पूर्ण ढाँचा खड़ा कर दिया है। स्पष्ट है कि ऐसी कहानियों में प्रेमचंद के 'बोध' को ललकारने के लिए हममें शक्ति ही नहीं रहती, यहाँ उनकी सर्वशता अनुभव-संचित है।

प्रेमचंद के हाथों कथा का यह शिल्प शायद सबसे मजकूर उमरा है। वे सर्वप्रथम कथा के पूरे फलक को कल्पना के पूरे विश्व को इस विधि से उजागर कर देते हैं, फिर धीरे धीरे तात्कालिक पार्व पर कटि अमा दात हैं। सामान्य से विशेष की ओर यह भ्रमण हठाए नहीं होता, भ्रमण होता है। उस अनेक भ्रमण में कथाकार पूरे विधायक आवेग (कारण) को कथा के केन्द्र में स्थिर कर उसका ढाँचा निर्माण करता है। स्थापत्य के केन्द्रण की यह विधि उनकी कहानियों में इसी विधि का पुष्ट रूप है। वास्तविक पृष्ठभूमि के साथ मानवीय भावना का यह पार्व उनकी कहानियों में इसीलिए पूरी सामर्थ्य से उमरता है। उनकी कहानियों की रचना-प्रक्रिया पर विचार करने हुए मैंने इसकी चर्चा की है।

जैनेन्द्र, यशपाल, अश्वेय, अरुण हत्यादि की कहानियाँ में यह निरंतर परिवर्तित होनेवाली यौगिकता (Juxtaposition) नहीं मिलती। ऐसे लेखक शायद कथा के इस यौगिक रूप को लेकर चलने में समर्थ ही नहीं हो सकते, फलतः इस विधि का अनुगमन करना उनके लिए कठिन पड़ता है। प्रेमचंद की कहानियों में जीवन की ज्वलितता का नितना 'शुद्ध 'बोध' उपस्थित

किया जाता है उतना परवर्ती लेखक नहीं कर सके है। फ्लेनटेट ने शायद इसी व्यावहारिक कठिनाई को ध्यान में रखकर कहा है कि इस शिल्प विधि का मगन निर्वाह महत् प्रतिभा का लेखक ही कर पाता है। यौगपदिक संक्रमण के लिए जो जीवन्तता कथा-लेखकों में चाहिए वह यशपाल को छोड़कर किसी परवर्ती कथाकार में नहीं है। उस शिल्प के अधिकचरे प्रयोग के कारण कहानियाँ रूपाकारहीन हो जाती हैं। रेशु की कहानी 'मारे गये गुलपाम' और शैलेश मटियानी की कहानी 'परदेस जातेऊँ' को लेकर इस चर्चा को उदाहरत करें।

चूंकि इस विधि में लिखनेवाला पूरी कहानी का दृष्टिबिंदु स्वयं बना रहता है, इसलिए वह सभी पात्रों, परिस्थितियों, अन्तर्द्वेषों, संक्रमणों से परिचित रहता है। यह परिचय रचना निकट का होता है कि लेखक उसके प्रवाह में घटना का धारावाही इतिवृत्त कहन में रम जाता है, वास्तविक घटना अस्पष्ट-सा हो जाती है। इसका अतिरिक्त यदि लेखक शैलीकार भी हो तो क्या कहिए! संक्रमण के पार्श्व और धरातल भी एक ही कहानी में बदल चुकते हैं। 'मारे गये गुलपाम' गाँव के एक विधुर गाड़ीवान हिरामन की कहानी है। लेकिन उस कथा का विस्तार रचना ही नहीं है, समेकित आमीष परिपार्व का संपूर्ण जीवन-प्रवाह रचन की चेष्टा की गयी है। 'हिरामन' इस प्रवाह में अकेला नहीं है, उसके साथ दूसरे लोग भी हैं अलग अलग व्यक्तियों का, अलग-अलग जावन-दृष्टिवाक लोग। अनेक प्रसंगों में हिरामन कथा प्रवाह में अस्पष्ट हो जाता है, जैसे उसकी स्थिति ही वहाँ नहीं रह पाती। इस प्रवाह में कथाकार केवल हिरामन के साथ नहीं है, यौगपदिक संक्रमण के साथ है, यहाँ-वहाँ सर्वत्र है। वह सिर्फ उनके व्यवहारों को ही देखता परखता नहीं है, उनके व्यवहारों के मूल में उद्बोधक प्रेरणा (Motivation) का साक्षी भी वह है, उसका पूर्वज्ञान भी। उस विशद परिपार्व के बोध के साथ वह (कथाकार) मन की भावना का संयोग कराने के प्रयत्न में जब सामान्य में विशेष पर अपनी दृष्टि लौटाना चाहता है या लौटा लेता है तो ऐसा लगता है जैसे उसने जीवन का स्वाभाविक प्रवाह कभी छूटा ही नहीं था, जो था शब्दों

1 गोर्दा एव टेट—हाउस ऑफ फिक्शन, पृ० ४४१ (१९६०)।

का सैलाव था। फिर, मूल पात्र की संवेदना कहानी में कही-कही इतनी वैयक्तिक मालूम पड़ती है कि उसके लिए सारा विस्तार निरर्थक-सा प्रतीत होता है। आखिर यह विस्तार क्यों, सिर्फ 'भारे गये गुलफाम' हो क्यों नहीं, तीन-तीन कसमों के प्रसंग को अन्तरासृति क्यों ?

'परदेस जातेऊँ' में उतना प्रवाह शायद नहीं, मगर योगिकता उसमें भी है। रमौती मोहन सींग ओर दूसरी ओर 'नाथू हौलदार'। नाथू हौलदार के संदर्भ में जीवन की अन्तर्क्रिया का एक पार्व्व खड़ा किया गया है। किंतु कहानी में इससे कुछ बनता नहीं। जैसे मोहन सींग की कथा सामान्य जीवन-प्रवाह में एक प्रत्ययस्था-सी बनकर रह जाती है। कहानी जिस 'टेम्पो' से शुरू होती है उसी से समाप्त भी हो जाती है, कोई विकास यहाँ नजर नहीं आता। कहानी के व्यापार-फलक (Frame of action) के अभाव में इस जीवन-प्रवाह या मीड़ का महत्व ही क्या है ? स्पष्ट है कि योग्यदिक मर्मक्रम की कला-कहानी में समर्थ विधान की माँग करती है, बोध की माँग करती है, व्यापार-फलक की माँग करती है। 'परदेस जातेऊँ' में मुख्य दोनों 'छोजभप्स' हैं प्रारंभ और अंत के। शेष तो 'आउट डोर' है, दोनों के बीच मधुवन उपस्थित करने के लिए, भरती के लिए। मटियानी यदि इस मोह से अपने को बचा पाएँ तो उनके पास 'बोध का एक व्यापक फलक' है, एक विशेष जीवन है, जीवन-प्रवाह है। जैनेश मटियानी के पास रचनात्मक कल्पना भी है, किंतु उसे नियंत्रित करनेवाला कोई अनुशासन नहीं है। परिणाम यह होता है कि वे अपनी कहानियों में जीवन के अंश तो अनेक ला खड़ा करते हैं, किंतु उनके अन्तस्संवेद की मार्मिकता बहुत उमर नहीं पाती। उनका बोध बन्तुपरक रह जाता है।

राजेंद्र यादव की कहानी 'रौशनी कहाँ है' ... तथा कमरेश्वर की 'नीली कील' इस शिखर में लिखी गयी सफल कृतियाँ हैं। 'नीली कील' का विस्तार वैसा नहीं है जैसा 'भारे गये गुलफाम' का है क्योंकि उसमें कहानी की दृष्टि से अधिक मरिष्टता है, उसके स्थापत्य का एक केन्द्र है। श्रुत कहानी में निरिक्त शर-विधान किया गया है, कही कोई विषयांतर उसमें स्पष्टतः नहीं है। पर्य कथाओं से नाटकीय कथाओं का यह भेद पाठक के 'एडिक्ट' में

मॉलिए महत्त्वपूर्ण है।

इस शिल्प और विधा की कथा के संबंध में चेतावनी देते हुए यहीं लुबॉक ने ठोक हो लिखा है—“But evidently it is not a form to which fiction can aspire in general.”

कथा-शिल्प की इसी विधि का विकास सर्वथा एक-दूसरे रूप में भी हुआ है। कहानी में लेखक के वस्तु से संबंध को यह और अधिक मजबूत है। कथाकार जब सर्वश्रुत बनकर हर पात्र, हर परिस्थिति का विवरण देता है तो उसने सामान्य एक कठिनाई उपस्थित हो जाती है, वह है पात्र की मन स्थिति। पात्र की मन स्थिति को स्पष्ट करने के लिए उसे कुछ व्यापार कराने होते हैं और इन्हीं व्यापारों के फलक को ध्यान में रखकर पाठक उसकी मन-स्थिति को समझता है। किंतु, इसके विपरीत जब कथाकार पात्र की चेतना में प्रवेश कर जाता है तो वह पात्र का स्वर बन जाता है, पात्र के साथ गुद मी नाटकीय बन जाता है, इसलिए वहाँ उसका स्वर पात्रों के स्वरित स्थापत्य के सरलेप में वर्तमान रहता है, स्वयं स्पष्ट नहीं। प्रेमचंद ने अपनी कहानी में एक स्थान पर स्वयं दिव्यगी देकर उसका पूरा स्वर स्थापत्य (Voice Structure) ही बदल दिया है, अन्यथा उसमें कहानीकार का स्वर अनावश्यक है, उसकी कोई आवश्यकता ही पाठक महसूस नहीं करता। ‘कफन’ में लेखक का यह ‘इन्टरलूक्शन’ बहुत कम आलोचकों की नज़र में आया है।

राजकमल चौधरी की कहानी ‘बस स्टॉप’ इसका बहुत अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करता है। यों अज्ञेय, जैनेन्द्र, पहाड़ी, अरुण, निर्मल वर्मा, मोहन राकेश आदि ने इसका अपना कहानीयों में बहुत स्पष्ट प्रयोग किया है। ‘बस स्टॉप’ पूरा कहानी पात्रों की आंतरिक दिव्यगियों से निर्मित होती है, इसलिए इनमें उदात्त स्वर-निर्माण की अपनी अलग विवेकता है। पात्रों के अपने स्वगत के अतिरिक्त इसमें कोई दूसरा स्वर नहीं है, कम से कम स्पष्ट रूप से कोई अतिरिक्त स्वर नहीं है। स्पष्ट है कि लेखक का स्वर यथाकि उसका कथा ने संबंध अस्पष्ट है। मगर इस अस्पष्टता में यह न समझ लिया जाए कि इनमें कथा में लेखक का कहीं कोई मध्य ही नहीं है। वस्तुतः पात्रों की चेतना में ही लेखक ने अपना स्वर गूँथ दिया है। इस विधि की प्रस्ताव करते हुए

पर्सि लूवॉक ने लिखा है—“The author may use the man's field of vision and keep as faithfully within it as though the man were speaking for himself. In that case he retains this advantage and adds to it another, one that is likely to be very much greater. For now, while the point of view is still fixed in space, still assigned to the man in the book, it is free in time.”

समय के आयाम में यह स्वतन्त्रता कोई मामूली चीज नहीं है, लेखक चाह तो इस स्वतन्त्रता के उपयोग के द्वारा दूसरे अनेक आयाम भी खड़े कर सकता है। यों राजकमल ने ऐसे दूसरे आयाम खड़े नहीं किए हैं, फिर भी कहानी का ढाँचा उससे अत्यन्त भरिलुप्त जरूर हो गया है। समय के साथ कहानी का सार अन्तस्सन्धों का सूत्र यहाँ लेखक के हाथ में होता है, फलतः वह प्रत्येक परिवर्तित होते हुए सम्बन्ध को उद्घाटित करने में यहाँ स्वतन्त्रता का उपयोग कर सकता है। यहाँ वह वर्तमान और भविष्य के बीच के प्रत्यक्ष स्पर्श को उद्घाटित करने का सूत्र अपने हाथ में रख लेता है। सफल कृतिकार के लिए यह कोई कम सहायता नहीं है।

कथा-शिल्प की अधुनातन तीसरी विधि है केंद्रापसारी बुद्धि की। लेखक संपूर्ण कथा में अपनी व्याप्ति के लिए मुख्य चरित्र को आधार बना लेता है। फलतः, कथा के संपूर्ण घटना व्यापार में यही केंद्रापसारी बुद्धि (Central Intelligence) व्याप्त रहती है। इस विधि का मूल सूत्र उपस्थित करने हुए एजेन टेट ने लिखा है—“The hero's psyche is the stage for the drama. The other characters are important only for the impact their words and deeds have on his consciousness.” सम्प्रति हिंदी कहानी को यह सर्वव्यापक विधा है। मोहन राकेश की ‘आर्द्रा’, मार्कण्डेय की ‘मार्ग’, शेखर जोशी की ‘नरु का निर्णय’ डॉ० रणधीर सिन्हा का ‘विजुड़ना हुआ गाँव’, प्रयाग शुक्ल का ‘जन्म’, योगेंद्र चौधरी का ‘नागपारा’, शानी का ‘एक पागल आदमी’ इत्यादि कहानियाँ उदाहरणस्वरूप

प्रस्तुत की जा सकता है। इस विधा की दो विशेषताएँ हैं। पहली यह है कि इसमें प्रथम पुरुष कथावाचक की सारी सुविधाएँ सुलभ हैं, दूसरी यह कि इसमें कथाकार को केंद्र में स्थापित होकर सभी दिशाओं में अग्रसर होने की सुविधा रहती है। मुख्य नाटकीय व्यापारों के बेंद्र में एक केंद्रापसारी बुद्धि की स्थापना को और कई विशेषताएँ हैं। उपर्युक्त कहानियों के आधार पर इस शिल्प की व्यावहारिकता की कुछ चर्चा करें।

‘जन्म’ का कथानक बहुत इकहरा है, उस नायिका (मुख्य पात्र) का मनःस्थितियों और प्रतिक्रियाओं का विधान। मानवीय भावनाएँ कहानी के प्रत्येक तत्त्व के रूप में कार्य करती हैं। इसमें कथानक के विकास का आग्रह नहीं होने के कारण सिर्फ एक आंतरिक डाँचा ही प्राप्त होता है। इस कहानी से मोहन राकेश का ‘आर्द्रा’ की तुलना जाज़िब। कथानक वहाँ भी इकहरा है, घटनाओं का भ्रन्तर्जेष भी नहीं है सिर्फ माँ की ‘भावना’ कारण रूप में प्रतिष्ठित है। दोनों ही कहानियों में डाँचा आंतरिक है, मगर ‘आर्द्रा’ में जो व्याप्ति है वह ‘जन्म’ में नहीं है भोकि कहानियाँ दोनों ही सफल हैं। इस व्याप्ति का रहस्य क्या है? इसका रहस्य है ‘आर्द्रा’ की मानसिक पृष्ठभूमि की अश्लिष्टता और मानवीय व्यापार का विरोधी परिस्थितियों की मार्मिकता। कहानी का यह तीसरा आयाम ‘आर्द्रा’ में बहुत गहरा है। मार्कण्डेय की ‘मार्’ में परिस्थितियों के साथ ‘मार्’ को भी नाटकीय बना देने की चेष्टा न होती तो उसकी ‘व्यापार-परिस्थितियाँ’ शायद और अधिक जीवत होकर, नियामक होकर उभरतीं। नाटकीय पात्र उसी अर्थ में सञ्च्य होते हैं यदि उनकी नाटकीयता किसी विशेष दिशा में उनकी चेतना को बढ़ाने में मदद दे। इस अर्थ में निर्विशेष रूप से पात्र को नाटकाय बना देने का कोई मूल्य नहीं होता। ‘मार्’ के रूप में कहानीकार ने एक केंद्रापसारी बुद्धि प्रतिष्ठित कर प्रत्येक व्यापार के लिए एक दृष्टा तो अवश्य बना लिया है, किंतु नाटकीयता का कोई अर्थ वहाँ स्पष्ट नहीं हो पाता। रानी की अधिकतर कहानियों में भी यह अर्थहीन नाटकीयता आकर उसे भावामक रूप से अवरोध कर देता है, यों नेतक इस नाटकीयता का उपयोग करता है भावामक उद्देश के लिए ही। ‘रानी नहीं फूलती’ शीर्षक कहानी-संग्रह के समीक्षक (धनंज

ठीक ही लिखा था—“कुछ कहानियाँ स यदि नाटक-यत्न हुए जाती तो वे शायद ही मान्यता पाती—मसलन ‘कफन चाहिए’ और ‘मायूस बाबा’।”

योगेन्द्र चौधरी की कहानी ‘नागपारा’ जीवन के व्यापारिक मर्म में लिखी गयी है और मानसिक ऊब और सलमन को चिन्तित करती है। धर-विधान के साथ घटनाओं की एक सहज बोधायक छद्मभूमि इस कहानी का विशेषता है। लेखक कथा के मुख्यपात्र को अपना दृष्टिबिंदु देकर इस कहानी में खड़ा करता है, किंतु मपूर्ण कहानी में ‘लेखक’ अन्तर्गत है, ऐसा नहीं कि लेखक पात्र के मोक्षत्व को अपने दृष्टिबिंदु में अतिक्रान्त कर ले। इस कहानी के सहज बोधात्मक ढाँचे को देखकर प्रमचंद का उन कहानियों की याद ताज़ा हो जाती है जिनमें उन्होंने अपने लेखकीय जीवन के अन्तर्विरोधों का चित्र खींचा है। लेखक अपने को नया कहलान के लिए ‘शिल्प’ के साथ कोई खिलवाड़ यहाँ नहीं करता, बस एक आदिम सरलता को बुरा कम आधुनिक कहानीकारों को उपलब्ध है।

धर, यों श्रीकांत वर्मा, शांता सिंहा, उषा त्रिवेदी, मन्मू भट्टारी ने भी इस शिल्प में कुछ बहुत साफ कहानियाँ लिखी हैं। श्रीकांत वर्मा की कहानियों में बूँक प्रथम पुरुष कथावाचक की स्थिति बहुत स्पष्ट है, इसलिए वे अन्तर्कथाकार के दृष्टिबिंदु का निर्वाह नहीं कर पाते। मन्मू भट्टारी ने अवश्य ‘यह भी सच है’ में तथा उषा त्रिवेदी ने ‘पंचपन रात सात दीवारों’ में इसका सफल निर्वाह किया है। दोनों की कहानियाँ इस शिल्प को बहुत सफलता से उदाहरित करती हैं। यों दोनों कहानियाँ आत्मपाड़ा के रोमान्टिक मूड में लिखी गयी हैं, मगर उनके विधान में स्पष्ट अन्तर है। मन्मू भट्टारी की कहानी ‘यह भी सच है’ में एक ऐसी आत्मबोधक विवृति है जो उस सामयिक कहानियाँ की पूरी परंपरा से अलग कर देती है। इस कहानी को विचार-वस्तु को यदि ‘यथार्थवादी’ निर्माण या शिल्प प्रदान किया जाता तो निश्चित रूप से यह एक निहायत बदचरित तस्वीर बन जाता। ऐसा चरित्र शायद जीवन में सुख न दे सके, मगर पाठक उनके सम्पर्क से जीवन का अर्थ ग्रहण कर लेता है। ऐसे पात्रों के लिए उसके मन में सतत संवेदना जगती है, यह उनकी नैतिक व्यावहारिकता का

परिणाम है। इठात् विवृत होकर पात्र की यह नैतिक व्यावहारिकता हमें बोध देने एक सर्वथा नये स्तर पर ला खड़ा करती है।

सानान्न अर्थमें 'यह भी सच है' कथा के ढाँचे से अधिक एक स्वर-स्थापय (Voice Structure) है। इस स्वर-स्थापय में जीवन के वस्तु-सत्य बहुत सूक्ष्म रूप में उमरते हैं, अपने स्थूल भौतिक ढाँचे में नहीं। जीवन के स्वामाविक निर्माण में यह सूक्ष्मता भी सत्य है, उसका गोचर रूप में चाहे अवधान न किया जा सकता हो। 'पचपन खेमे लाल दीवारें' में यह बात नहीं है, उसका बोध रोमास के स्तर से उठा हुआ नहीं है, उसी में निबद्ध है। इस नैतिक व्यावहारिकता के मन्त्र में डेविड सेसिल ने ठीक ही लिखा है— 'An exclusively moral point of view is, at any rate, a bleak and unsatisfying affair. Life is altogether too complex and masterful and mysterious to be ordered into tidy little compartments of right and wrong, and any attempt so to order it inevitably leaves a good deal outside that is both interesting and delightful'।

लेखिका न यहाँ निश्चित रूप से एक परंपरित कथानक को लेकर उसे पात्र और परिस्थिति के अनुरूप ढलने की यातना नहीं दी है। स्पष्टतः पूरी कहानी का अन्तर्फलक (Internal frame of reference) पात्र के बोध के अनुरूप और मरिष्ट है। स्पष्टतः यहाँ लेखिका मूल पात्र की सचेदना में स्थित होकर भी उसे अपने 'दृष्टिबिंदु' का स्वतंत्रता देती है।

यथार्थ का निर्माण · विधा का अवधान

किसी भी कथा-लेखक का आधुनिक उद्देश्य जीवन के यथार्थ का निर्माण करना ही होता है, चाहे यह यथार्थ कितना भी एकांत, व्यक्तिनिष्ठ या क्षणवत् हो। इस अर्थ में चाहे हम जैनेन्द्र की इस परिभाषा को स्वीकार कर भी चलें कि कहानी 'शिलीभूत क्षण' की अभिव्यक्ति होती है तब भी हमारे सम्मुख यह

१. डेविड सेसिल— 'अर्ली विक्टोरियन नावेलिस्ट्स', पृ० २४१— (पेगुइन, १९४८)

समस्या बनो रह जाती है कि आखिर इस शिलीभूत सृजन का जीवन से क्या सम्बन्ध है और किस विशिष्ट प्रक्रिया में यह शिलीभूत सृजन कयाकार का कथ्य बन जाता है। कहानी में इस यथार्थ के साध्य का निर्माण वस्तुतः एक साव्यव प्रक्रिया है जिसे लेखक घटनाओं के द्रव्य रूप की योजना के द्वारा और घटनाओं की पृष्ठभूमि की गोचरता के निर्माण के द्वारा पूर्ण करता है।

घटनाओं के द्रव्य रूप की योजना कथा के 'यथार्थ' का दान्तिविक धरातल है। घटनाएँ किस रूप में, किस क्रम से घटित होती हैं। यदि कहानी में घटना इकाई है तो उसके घटने में कौन-सी ऐसी विचक्षणता है जो हमारे यथार्थ जीवन के ज्ञान को उजागर करती है! चूँकि रचना-प्रक्रियाबाले परिच्छेदों में मैंने इसकी बहुत मविस्तार चर्चा की है इसलिए उसके मूल रूप पर ही यहाँ फिर से विचार करना उचित होगा। ऊपर मैंने घटना (या घटनाओं) के द्रव्य रूप की योजना की बात की है। घटना के इस द्रव्य रूप के विधान के कारण प्रथमतः पाठक उसकी सन्ध का अवधान करने में सफल होता है और फिर इसी अवधान के कारण वह घटना के परिणामों और अर्थों का भर्मटु दृष्टेया पाने की चेष्टा में लग जाता है। ये घटनाएँ हमारे अन्दर बहुत सारी प्रतिक्रियाएँ पैदा करती हैं, हमारी संवेदना के अनेक स्तरों पर अवस्थित होकर हमें द्रवीभूत करती हैं। 'कपन', 'उसने कहा था', 'तार', 'सुजान भगत', 'राखी', 'उसकी माँ', 'धरार', 'रीशनी कहाँ है' इत्यादि कहानियों में इसके सफल निर्वाह का उदाहरण है।

'उसने कहा था' में प्रारंभिक घटना का रूप निर्विशेष है, 'तेरी कुड़माई हो गई है?' 'भय' और फिर 'देखते नहीं यह रेशम से कड़ा दुष्ठा साढ़' लड़की भाग गयी किंतु, सम्पूर्ण चेतना पर इस उत्तर की एक परत बैठा जाती है। 'लड़का विचित्र-सा बाजार में दौड़ता है। 'राम्मे में एक लड़के को मोरी में डकेल दिया, एक छात्राईवाने की दिन मर की कमाई खोयी, एक चुत्ते पर पथर मारा और एक गोमीबाले के ढेले में दूध डबेल दिया; सानने नहाकर धाती हुई किसी वैष्णवी टकराकर अन्ये को उपाधि पायी'...

एक स्मृति बनकर यह घटना सम्पूर्ण जीवन पर छा जाती है, इसलिए नहीं कि इस घटना का कोई विशेष महत्त्व है, बल्कि इसलिए कि जिस व्यक्ति के

वन में यह घटना घटती है वह विशिष्ट रूप से संवेदनशील है। मृत्यु के क्षण स्मृति और साफ हो जाती है... घटना के दृश्य-रूप का विधान अपनी पूरी स्वीकृति से दुहरा दिया जाता है... यहाँ उसका वास्तविक मर्म है 'मावों टकराहट से मूर्च्छना खुलती है, मगर दर्द बढ़ जाता है। पहली बार उसे उठना था, क्रोध हुआ, अब उसी घटना की स्मृति मावों की टकराहट से पैदा करती है। इस दृश्य-रूप की योजना से पात्र के व्यापार स्फटिक की ह साफ हो जाते हैं, उसके हर व्यापार का बोध पाठक करता है; ये व्यापार न ही सर्वग हैं। निर्विशेष का यह विशेषीकरण, सामान्य का यह संदर्भ-रूपित वैशिष्ट्य क्या अपने आप में भी कम नाटकीय और चित्रात्मक है।

'कफ़न' में घटना के दृश्य-रूप की योजना में शायद नाटकीय परिस्थितियों : एक दूसरा ही मर्म सुलता है— जीवन के अन्तर्विरोध का मर्म। यहाँ उक्त ने 'समस्त दृश्य फलक' और 'विशिष्ट घटना-परिस्थिति' में अद्भुत मञ्जस्त्य स्थापित किया है। अन्य कहानियों की तरह प्रेमचंद ने 'कफ़न' में 'समस्त दृश्य फलक' पर ही अपना ध्यान केन्द्रित नहीं कर लिया है, यहाँ 'विशिष्ट घटना-परिस्थिति' को केन्द्र में रखकर ही वृत्त-व्यास का अवधान प्रस्तुत किया गया है। फलतः अपने 'मारक्रोकोज्म' के साथ यह कहानी संपूर्ण जीवन यथार्थ को जैसे निश्चित क्षण में रूपाकार दे देती है। वस्तुतः यहाँ 'कथा' का रूप समाप्त हो गया है और पात्रों पर सीधा प्रकाश पड़ रहा है, लेखक को पनी ओर से कुछ कहने की आवश्यकता ही शेष नहीं रह गयी है। यहाँ वना 'व्यापार की परिस्थिति' से 'व्यापार के रूप' से ही समास्त विधान ग्रहण न रही है, लेखक (Narrator) की आवश्यकता यहाँ नहीं है।

कहानी प्रारंभ होती है इस 'दृश्य' (Scene) से— 'मोपड़े के द्वार पर आप और बेटा दोनों एक गुंफे हुए अलाव के सामने चुपचाप बैठे हुए हैं और गन्दर घंटे का जवान बीबी बुधिया प्रसव वेदना से पछाड़ खा रही थी...' दृश्य का— घटना की विशिष्ट भूमि का— स्पष्ट और मर्मपूर्ण अवधान यहाँ पाठक को सहज ही हो जाता है, सहज ही वह किसी आशंका से अभिभूत हो उठता है, ऐसी विवशता के क्षण जीवन में आते ही हैं। यह दृश्य उसके लिए अपरिचित नहीं है। जीवन के यथार्थ से इसका यह मर्मपूर्ण सादृश्य सहज ही

अनुभव है।

बाप-बेटे की बात-चीत से जो 'ध्रुव' उपस्थित होता है, वह एक ऐसे क्षण को स्थापित करता है जिसे कहानी में फिर दुहराया नहीं जा सकता। इस दृष्टि से यह क्षण अभूतपूर्व है। बाप-बेटे फिर मिलते हैं, उनकी फिर बातचीत होती है, मगर यहाँ उस 'मर्म' का प्रसार मात्र है, उसमें वह मवेदनीयता नहीं है। यहाँ उसे दुहराना न सम्भव है न अभीष्ट, मर्म के प्रसार के द्वारा प्रेमचंद कहानी का परावधिक रूप बढ़ा करते हैं। 'धीरे-धीरे उस वक्त ठाकुर की बारात याद आयी, जिसमें बीस साल पहले वह गया था।' यह टेट (Tate) के शब्दों में 'पैनोरमा' है। इसी अवधान से विशिष्ट का सामान्य से संबंध स्थापित हो जाता है — 'अतीत' से वर्तमान की अभावामकता प्रकाशित हो जाती है।

५

यशपाल की 'पराई' शीर्षक कहानी एक 'विस्तृत ध्रुव फलक' (Panorma) से शुरू ही होती है—'पहाड़ों की ढलवान पर खेती की जुताई हो रही थी। सुनहली धूप में घास से मड़ी पहाड़ियाँ, पहाड़ों के पार्वर पर चोड़ों के जंगल, जुते-अधजुते धूसर खेत, मकानों का पूस और स्लेट की छतें सब चकाचौंध हो रही थीं। घटना की छद्मभूमि की गौचरता के निर्माण में प्रेमचंद और यशपाल से अधिक सफल शायद ही हिंदी का कोई कहानी रचक हो पाया है। यशपाल को तो इस दिशा में शायद प्रेमचंद से भी अधिक कौशल उपलब्ध है। अश्वेय ने यशपाल जी के इस पक्ष की बहुत स्पष्ट शब्दों में प्रशंसा की है। इस सम्बन्ध में सामान्य रूप से टिप्पणी करते हुए पर्सों लूबॉक ने लिखा है—"*Pictu-re, the general survey, with its command of time and space, finds its opportunity where a long reach is more needed than sharp visibility.*"^१ वस्तुतः इस 'ध्रुव-फलक' का उपयोग कहानीकार ने परवर्ती घटनाओं के सम्बन्ध और उससे अतिरिक्त रूप के सघटन के लिए ही किया है।

प्रसाद की कहानियों में 'ध्रुव-फलक' का उपयोग बहुत मुक्त होकर किया गया है, किंतु जो घटनाएँ वहाँ नियोजित हैं उनमें 'एक काल' बहुत कम ही

छान्वित है। परिणाम यह होता है कि कुछ कहानियों को छोड़कर यह फलक सिर्फ शोमाकारक वाङ्मय वस्तु के रूप में ही वहाँ शेष रह जाता है। इसे प्रसाद की न समय की दिशा में और न देश की दिशा में ही अधिवृत्त कर पाते हैं। वातावरण के रूप में यह 'ध्वज-फलक' कमो-कमो इतनी व्याप्ति ग्रहण कर लेता है कि पात्र बौने लगें, उनके व्यापार लुप्त लगें। इस परीक्षा में कुछ ही कहानियाँ सफ़र उत्तर पाई हैं और वे निश्चित रूप से प्रसाद की कहानियों में सर्वाधिक पुष्प निर्माण की कहानियाँ हैं। 'आकाश दीप', 'नूरी', 'गुहा' इत्यादि की नाटकीय विधा (dramatic pattern) इसी का परिणाम है। 'स पैटर्न' में 'हिमालय का पथिक' आदि उनका कमजोर कहानियाँ हैं।

आधुनिक कहानीकारों में कुछ को छोड़कर रेफ इस 'पैनोरमा' के मोह से मुक्त हैं। अधिकांश सामयिक कथा-लेखक प्रयत्न, गोचर, चित्रात्मक प्रत्य-विधान से ही अपना काम चलाने में विश्वास करते हैं। प्रेमचंद, प्रसाद या यशपाल की तरह पैनोरमा गढ़ना उन्हें श्रेष्ठ नहीं है। अपवाद के रूप में रेणु, कन्होवर, शैलेश मढियानी इत्यादि आते हैं। रेणु और मढियानी को पैनोरमा का, समस्त प्रत्य-फलक का मोह है। कहा-कहीं इस पैनोरमा के अवधान में उन्हें अद्भुत सफलता भी मिली है। कहीं-कहीं इस पैनोरमा से इनके कथानक इतने मंशिल हैं कि उन्हें अलग-प्रलग कर देखा ही नहीं जा सकता, बसैसी निष्पत्ति में उनका संपूर्ण बल ही नष्ट हो जायगा।

अधिकांश सामयिक कथा-लेखक घटनात्मक दृष्टभूमि से ही कहानि का वातावरण गढ़ते हैं। शायद इसमें अधिक उन्हें और कोई उपचार ही आवश्यक प्रतीत नहीं होता। निर्मल वर्मा, कमलेश्वर, रामकुमार, राजकमल चौधरी, रमेश बली, राजेंद्र किशोर, मन्नु भट्टारा, तथा प्रियवदा, शता सिंहा, केदार चट्ट वर्मा, रघुवीर सहाय इत्यादि की कहानियों के साथ यह बात बिलकुल लागू होती है। घटना का प्रत्य-भूमि (Scene) इन्हीं में 'नम' अधिकांश लेखकों का बहुत अधिक सफलता मिली है। जिनके इनका इस प्रत्य-भूमि के निर्माण के बाद सामाजिक सत्य का आग्रह उतना नहीं है जितना एक मानसिक फलक के निर्माणवास्तविकता के मनेत का। इनमें से अधिकांश कथाकारों की प्रत्य-भूमि सामाजिक वास्तविकता के प्रवाद के दृष्टिकोण से निर्मित की गयी मालूम नहीं होती।

सामाजिक वास्तविकता और कथा-शिल्प

एडमंड विल्सन ने अपनी पुस्तक 'एक्सेल्स कैसल' में लिखा था—“हमारे युग का साहित्यतिहास बहुत अर्थों में प्रतीकवाद के विकास और यथार्थवाद से उमके संश्लेषण या विरोध का इतिहास है।”^१ बहुत थोड़े में यह तथ्यांकित ‘नयी कहानी’ के इतिहास की प्रक्रियात्मक वास्तविकता है। ‘नयी कहानी’ के मद्देन में, इसकी चर्चा हम आगे करेंगे, यहाँ हम सामाजिक वास्तविकता में कथा-शिल्प के सामान्य मवध पर पहले विचार कर लें।

शु मकर ने इस सामाजिक वास्तविकता को कथा का ‘एक्टर्नल फ्रेम ऑफ रेफरेंस’ कहा है। अँगरेजी में इसने लिए ‘सोशल बैक ग्राउंड’ और ‘मिल्यू’ शब्द का व्यवहार भी किया गया है। कथा-शिल्प की व्यावहारिक समझदारी के लिए गोर्दों एवं एनेन ट्रे इसे “इनवैल्युएबल ऐक्शन” कहना अधिक उचित समझते हैं।^२ उन्होंने लिखा है—“In a broad way we might describe Enveloping Action as the life that would continue beyond the frame of the story, just as it preceded it, and out of which the particular drama develops”

वस्तुतः सामाजिक वास्तविकता कहानी का उत्स है और कहानी की संपूर्ण कथावस्तु के फलक से स्वतंत्र भी उसका कथा में सम्भाषण अनिवार्य हो जाता है। इस मवध में दो प्रकार की दृष्टि हमें प्राप्त होती है। कुछ लेखक सामाजिक वास्तविकता को संपूर्ण रूप से कहानी के प्रवाह में स्थापित करने की चेष्टा में उसके आंतरिक स्थापत्य या महज विकास के साथ जबरदस्ती करते हैं, किंतु जहाँ कोई ऐसा प्रयत्न नहीं रहता वहाँ संकेत रूप में वर्तमान सामाजिक वास्तविकता कथा के स्थापत्य को संघटित करने में सबसे अधिक सहायक तत्त्व बन जाती है। ‘कथा के स्थापत्य’ की दृष्टि से इस सामाजिक वास्तविकता का विरलेपण भी स्वतंत्र रूप से भी किया है। उसकी कुछ मूलभूत स्थापनाएँ यहाँ दुहरा देना उचित समझता हूँ। वस्तुतः किसी भी साहित्य-रूप में

१ एडमंड विल्सन—एक्सेल्स कैसल, पृ० २७ (फाउन्टेना साईमोरी, १९६१)

२ गोर्दों एवं एनेन ट्रे—हाउस ऑफ फिक्शन, पृ० ४५१ (१९६०)

सामाजिक वास्तविकता के स्वरूप का अंश वर्तमान रहता ही है। कथा-साहित्य में यह सामाजिक वास्तविकता कलात्मक स्थापत्य बनकर ही आती है। यहाँ यह उठता है कि क्या लेखक इस सामाजिक वास्तविकता के स्वामाविक स्थापत्य को कथा के स्थापत्य में उसी रूप में उपस्थित कर देता है या उसे कथानक के अनुसार माँजता-मँवारता भी है। वस्तुतः सामाजिक वास्तविकता कथा के स्थापत्य के बाहर एक स्थिर तथ्य है, कथा में अन्तर्भाव के द्वारा लेखक उसे गतिशील बना देता है। वह सामाजिक वास्तविकता को कथा के विकास के अनुरूप विकसित होता हुआ दिखलाकर उसे गतिमत्ता प्रदान करता है। इसकी सामान्यतः दो विधियाँ कथा-साहित्य के शिल्प में सामान्यतः स्वीकृत हुई हैं; पहली, मुख्य पात्रों की तात्कालिक परिस्थिति के रूप में सामाजिक वास्तविकता का अन्तर्भाव और दूसरी, पात्रों की परस्पर अन्तर्क्रिया द्वारा उसके स्वरूप का संकेत। इस अर्थ में पहले प्रकार से सामाजिक वास्तविकता कथा में 'स्टेट ऑफ एफेयर' के रूप में और दूसरे प्रकार से संबंध (Relation) के रूप में अभिव्यक्ति पाती है।

इस तथ्य पर विचार करते हुए हाल में 'नई कहानियाँ' में श्री मन्मथ नाथ की एक टिप्पणी छपी है। उन्होंने लिखा है—'इसलिए हम युग-बोध शब्द का '...समाजशास्त्र में, विशेषकर वैज्ञानिक समाजशास्त्र में...' जो अर्थ है, उससे इस दृष्टिकोण को समझने की चेष्टा करेंगे। आज तक मनुष्य जाति के इतिहास में मोटे तौर पर इतनी पद्धतियाँ बतायी गयी हैं—आदिम समाजवाद, दासता का युग, सामन्तवाद, पूँजीवाद और समाजवाद। यह तो समझ में आता है कि इन पद्धतियों के आने के साथ-साथ पहले की धारणाएँ, विचार-धाराएँ आदि बदल गयीं और बदलती हैं; पर क्या इस प्रकार बदला हुआ युग-बोध एक और अभिमान्य होता है? पहली बात तो यह है कि कोई भी युग विशुद्ध रूप से एक युग नहीं होता, पूर्व युग के अवशेष रहते हैं और आगामी युग का अंकुर भी। '...किसी भी युग में शोषक और शोषित का युग-बोध एक-सा नहीं होता—एक का रख होता है पीछे की ओर, दूसरे का रख आगे की ओर होता है। '... युग-बोध शब्द आते ही प्रश्न उठता है, किस

तबके का युग-बोध ?”^१ चूंकि श्री मन्मथ नाथ की टिप्पणी का कुछ दूसरा ही मदर्भ है, इसलिए यहाँ उनकी इतनी बातों से ही मैं काम चलाने की चेष्टा करूँगा क्योंकि आग की पत्तियाँ ‘पोलमिक्स’ खड़ा करती हैं। हा० नामवर सिंह ने इस मबोध में लिखा था—“निम्सदेह एक समरस एव अविभाज्य भाव-बोध का निर्माण दीर्घ प्रक्रिया है, किंतु जहाँ ऐसे भाव-बोध के निर्माण के लिए प्रयत्न करने की जगह मन में अपनी-अपनी जगह नयी पुरानी सभी रुचियों को सुरक्षित रखन का बौद्धिक आलस्य दिखाई पड़े, वहाँ साहित्य के दान्तविक मूल्यांकन की क्या आशा की जा सकती है ?”^२ ‘पोलमिक्स’ की ध्वनि यहाँ मा ट, इसलिए इस विस्तार में न जाकर हा० नामवर का और राजेंद्र यादव का एक-एक उद्धरण देकर अपने मतव्य को स्पष्ट करने की चेष्टा करूँगा। उपर्युक्त प्रसंग में हा उन्होंने लिखा था—“कहानी का यह अर्थाष्ट प्रभाव (शायद भाव-बोध) किसी एक बिंदु पर केंद्रित नहीं है और न इसका कोई शान्त-निरूपित निश्चित ‘चरम सीमा’ ही है, यह प्रभाव आधोपात पूरी कहानी पर जैसे व्याप्त है। इसलिए कथा-विन्यास मा ‘एक सामूहिक प्रभाव’ डालनेवाले कथानक की तरह गढ़ा हुआ नहीं है। कह सकते हैं कि इसके गठन में चिर-परिचित कथानक-सुलभ घटना-विन्यास नहीं, बल्कि प्रमत्तापान्त घटनाओं का सकलन है।”^३ श्री राजेंद्र यादव ने लिखा है—“लेकिन आइडिया पहने हो और उसके लिए बाद में मैत्र जुटा लिया जाये, यथार्थग्रही (१) लेखक को यह बात तत्त्वतः गलत लगती है, वह इसे भाववादी चिंतन (१) नमस्कृत है। वह तो सीधे ‘मैटर’ को छूकर उसका ‘फील’ पाठक तक पहुँचाना चाहता है ...।”^४

उपर्युक्त उद्धरणों से सामाजिक दान्तविकता की कथा में अन्तर्भाव के रूप पर और शिल्प-विधि पर थोड़ा प्रकाश पड़ता है। यहाँ किंचित् विस्तार में मैं उसकी चर्चा करूँगा। कथा का स्थापत्य सामाजिक सत्यों के तथ्य-निरूपण

१. नई कहानियाँ—हाशिप पर, जुलाई १९६०.
२. नई कहानियाँ—हाशिप पर, मार्च १९६०.
३. उपरिबत।
४. उपरिबत, जून, १९६०.

का छूट नहीं देता। तथ्य-निरूपण के लिए छोटी कहानियों में गुंजाइश ही नहीं रहती, क्योंकि छोटी कहानियाँ निम्न-क्षेत्र (Space) में निश्चित या सीमित रहती हैं। हम काल का दिशा में हा यह कार्य कर सकते हैं, फलतः कथा में सामाजिक सत्त्यों का गति-भक्ते भर रहता है। कथावस्तु के विकास से यह गति उत्पन्न होती है।

व्यक्ति का प्रकृति से मर्ष आदिम कथाओं में यदि सामाजिक वास्तविकता का रूप लेकर आता है तो व्यक्ति का समाज या वर्ग या समूह से मर्ष या सामाजिक का प्रयत्न 'आधुनिक कहानियों' की सामाजिक वास्तविकता है। इस सामाजिक वास्तविकता को उदाहृत करने के लिए दूँ-दूँ कर प्रयोगों का चयन करना कहानी के स्थापत्य को कृत्रिम और सायास नियोजित बना देता है। कभी-कभी ऐसा कहानियाँ का शिल्प नितात विवरणमय होकर प्रभावहीन बन जाता है। सफल शिल्पकार सामाजिक वास्तविकता को नाटकीयता प्रदानकर कहानी में उपस्थित कर देता है, फलतः उस उसका तथ्य निरूपण की आवश्यकता नहीं रहती। 'पूँ की रात' में पूरा सामाजिक वास्तविकता नाटकीय रूप से मुखपात्र की तार्कालिक परिस्थिति से अन्वित होकर आया है। डा० रामविलास शर्मा ने जब इस कहानी की प्रशंसा की थी तो स्पष्टतः उसका शिल्प उन्हें बहुत प्रिय लगा था। इस कहानी में प्रमोद ने बहुत कौशल से संपूर्ण सामाजिक वास्तविकता को नाटकीय रूप से कथा का परिस्थिति बनाकर रख दिया है। स्पष्ट रूप से इस कहानी में तथ्यों की भाँड नहीं है, फिर भी सामाजिक वास्तविकता का एक पूर्ण परिप्रेक्ष्य यहाँ स्थापित हो गया है। 'मुक्ति मार्ग' और 'कफन' में इस सामाजिक वास्तविकता को गहरे नाटकीय रूप में कथाकार ने उपस्थित किया है। वस्तुतः इन कहानियों में यह वास्तविकता एक जीवन-दृष्टि बन जाती है। 'मुक्ति मार्ग' में तो खैर इससे लेखक ने अपने पात्रों को उपराम किया है, किंतु 'कफन' में तो यह अपन पूरे आंतरिक विस्तार के साथ वर्तमान है। चाहे 'कफन' में अपने पात्रों को इस बर्बर वास्तविकता से लेखक ने उपराम न किया हो, पर पाठक को फिर वह एक विकसित जीवन-दृष्टि दे गया है, अमावों के मकत से ही क्यों न ऐसा हुआ हो। 'पूँ की रात' के साथ 'मुक्ति मार्ग' और 'कफन' की यह तुलना निश्चित रूप से हमारे लिए निर्णायक हो सकती है।

स्पष्ट है कि सामाजिक वास्तविकता को चित्रित करने का सामाजिक कहानियों में जो यथार्थवादी शिल्प स्वीकृत है उसके कुछ सूक्ष्म भेद भी इधर की कहानियों में विकसित हुए हैं। यह यथार्थवादी शिल्प विवरणात्मक या तथ्य-निरूपक शिल्प से भिन्न और गत्यात्मक है। निश्चित रूप से इस शिल्प का विकास 'कफन' जैसी कहानियों की परम्परा में ही हुआ है। 'सामाजिक वास्तविकता' का चित्रण आज जिस यथार्थवादी शिल्प के द्वारा होता है वह केवल देश का सत्य नहीं है, वह समय की चेतना का प्रवाह है। प्रेमचंद की कहानी 'कफन' को ही लीजिए, बाप-भेटे को बातचीत में देश के सत्य से समय की चेतना का प्रवाह क्या प्रबल नहीं मालूम पड़ता? समय की दिशा में सत्य का यह स्वरूप निश्चित रूप से कहानी में सामाजिक वास्तविकता का एक नया आयाम प्रस्तुत करता है।

आधुनिक कहानीकार जब सामाजिक वास्तविकता के इस गत्यात्मक रूप का अवधान करता है और उसे कहानी में उदाहरित करने की चेष्टा करता है तो निश्चित रूप से तथाकथित अर्द्ध यथार्थवादी शिल्प उसके लिए नज़ाफ़ी सिद्ध हो जाता है। इस दिशा में जैनेन्द्र और अशोक की कहानियों ने एक क्रांतिकारी भूमिका पूरी की है। उन्होने स्पष्ट ही लिखा है— 'सारी दिशाएँ स्पष्ट में चलती हैं, मुझे दाहम की दिशा पसंद है।' दाहम की दिशा में सारी दिशाएँ आरम्भ हो जाती हैं, सबकेन्द्रित। कहानी में सत्य की आरम्भिक दिशा की निरूपित करने की चेष्टा भरसक जैनेन्द्र जी ने अपनी कहानियों में की है। उनकी कहानी 'मौत और...' की कुछ पंक्तियाँ यहाँ उद्धृत करें—

"भरा पूरा परिवार है और सब उसकी ओर देखते हैं। वह सफल आदमी समझा जाता है। बाहर मान-प्रतिष्ठा है, घर में आदर और आतंक है। पर इधर जैसे जीवन का उद्देश्य उसमें से मिट चला है। तो अंधेरा घना हो रहा था और वह विस्तर पर लठ बैठा था। जैसे मौत-बाहर सब ओर से वह खाली हो। समय मानो उसके चारों तरफ़ अंधियारा होकर जम गया था।... उसे अनुभव हुआ कि अपने से छिनकर मानो वह काल में समाया जा रहा है" वह हरा।"

एक दूसरी कहानी 'नीलम देश की राजकन्या' की कुछ पंक्तियाँ यों हैं—

“तो यह प्रतीक्षा कैसी ? अमिषेक नहीं होना है तो रस इकट्ठा होकर मन को उमार की पीड़ा क्यों दे रहा है ? जब किसी को भी आना नहीं है तो मोतर प्रति क्षण यह निमग्न किसका ध्वनित हो रहा है ? क्या किसी का भी नहीं ?... किसी क्षण भी कण्टकित हो उठनेवालों मेरी पुष्पित देह मेरी प्रतीक्षा की साक्षी है । और यह प्रतीक्षा ऐसी सत्य है कि मैं कुछ भी और नहीं जानती । इस ओर यह सत्य है, तब उधर प्रतिसत्य भी है । वह है बेम नहीं, जो आएगा, देखेगा और जिसके दृष्टि-स्पर्श से ही मैं जान लूँगी कि मैं नहीं हूँ, मैं कभी नहीं थी— सदा वही था, वही है और मैं उसी में हूँ ।”

समय की दिशा में यह आत्मबोध कितना वास्तविक है और कितना इक्षिप्त इसका परीक्षा हमें यहाँ नहीं करनी है, मगर यह है आंतरिक दिशा ही । बेल्जुब की कहानी ‘वो’ (Woe) में यह आंतरिकता सचमुच समय के आयाम में मूव सुलकर आयी है, बोध का एक सर्वथा नया धरातल उभारकर । ‘दि डेड’ गोर्पेक कहानी में ज्यायस (Joyce) ने वस्तुतः इस वास्तविकता को प्रतीकात्मक धरातल पर उत्क्षेपित कर दिया है । जेनेन्द्र का कहानी ‘नीलम देश की तमकन्या’ में इसी तरह जीवन की आंतरिक वास्तविकता को नाटकीय प्रतीक के रूप में परिवर्तित कर दिया गया है । समय की दिशा में उसके (राजकन्या का) आत्मविवृत्ति का एक मूल्य है, जो यथार्थ से ऊपर ।

अक्षेय की कहानियों में व्यक्ति सत्य और सामाजिक सत्य के बीच दूसरे दूसरे स्तरों की उद्भावना की गयी है । ये स्तर केवल उद्भावना के मूलिकता के नहीं हैं, ये अन्तुतः सामयिक जीवन-प्रक्रिया के स्तर हैं । चलन-व्यक्ति अपने और समाज के धरातल पर रहने के अलावा बीच के स्तरों पर भी प्रतिष्ठित होता है, हमारा परिचय हमें अक्षेय की कहानियों के परिप्रेक्ष्य में ही होता है । ‘मसो’ और ‘तान का छाया में’ जैसी कहानियाँ इसे उदाहरण कर सकती हैं । ‘रोश’ में एक कहानी का ‘बोधात्मक’ महत्व भी सापेक्ष इसी कारण है । जीवन के समय-गणित ‘ओन्निय’ (Ennuyc) पार्श्व की, तज्जन्य चेतना की तिमिर-रूपता से हम कहानी में नाटकीय परिस्थिति के रूप में चित्रित किया गया है वह आज भी निरूप-विधि की सफलता का नील-मृतम है । ‘गैमन’ में इसी निरूप को घोंटे अन्तर के साथ दुहराया गया है । सामाजिक वास्तविकता के

अन्तर्वर्ती रूपा का अक्षेय का कहानियाँ सन्दान्त होन के अनेक अवसर आये हैं। 'सामाजिक वास्तविकता पर किया गया प्रश्न के उत्तर में उन्होंने कहा था कि 'सामाजिक वास्तविकता' का यह आग्रह 'नास्तिक्य के सामाजिक तत्त्व को गलत समझने का परिणाम है।' और 'समाज के जिस धर्म में से के पात्र आए हैं उनका वे गलत प्रतिनिधित्व नहीं करते। इसके धामे उनमें से प्रत्येक चरित्र एक सह। मुनिर्मित विरथाप्य व्यक्ति-चरित्र हो और जीवन्त होकर सामने आ सके, यहाँ मरा उद्देश्य रहा और इतना मात्र है कलामक उद्देश्य मानना है।'१

समाज के साथ को अक्षेय और अधिकार सामयिक 'यह' उपाय के शिल्प में बाँधन के आग्रही नहीं हैं। उनके लिए इस उपाय को अक्षेयों के रूप में कहानी में पैला देना कोई अर्थ नहीं रखता। कला में 'रेरिसिमिलिट्यूड' का प्रश्न दूसरा विधियाँ स भी हल किया जा सकता है। या 'मैस' में स्थित उपाय को आधुनिक कहानीकार यों भी अक्षर ही समझना है।

प्रतीकवादी पद्धति

प्रत्येक कल्पनाप्रधान साहित्य अर्थ में प्रतीकात्मक होता है। आधुनिक कहानी में जीवन के बहुपलक के साथ-साथ कहानीकार जब आंतरिक सत्यों में प्रवेश करना चाहता है तो उसका सम्मुख सबसे बड़ी समस्या यह पठ खड़ा होता है कि वह 'स आंतरिक सत्य को कैसे मूर्त करे। आंतरिक सत्यों की गथात्मकता उसे दूसरी तन्मय में डालती है। परिणाम यह होता है कि उससे मूर्त रूपों का ग्रहण करना पड़ता है जो या तो लोक मानस में सामान्य 'भावना' का आभा बन चुके हैं या फिर ऐसे मूर्त रूपों को जिन्हें वह अपनी रचना के मर्म में विशिष्ट अर्थ दे देता है। एन ग्रेटन प्रतीक को 'वह मूर्त मकेत कहा है जिस द्वारा किसी वस्तु या भाव विचार को हम ग्रहण करते हैं।' अर्थ, तन्मात्र चित्र या विव भी प्रतीकों का कार्य करने है।

सामान्यतः प्रतीकों की दो कोटियाँ स्वीकार की गयी हैं— (१) सर्वाश्रय (Archetype) और (२) व्यक्तिबद्ध (Genotype)। दोनों प्रकार के प्रतीकों

को—कर कथा का यह शिल्प विकसित हुआ है। रचनात्मक प्रतिभा के अनुसार लेखकों ने इन दोनों कान्ठियों के प्रतीकों का उपयोग किया है। आधुनिक कहानियों में अधिकांशतः प्रतीक जीवन के सामयिक अनुभवों के आधार पर निमित्त है।

इस प्रतीक के संबंध में अज्ञेय जी ने ठीक ही लिखा है—“महं व या मूल्य प्रतीक का या प्रतीक में नहीं होता, वह उससे मिलनेवाली अनुभूति की गुणमकता में होता है।” वस्तुतः कहानीकार का उद्देश्य कथा के स्तर पर या अन्य किसी स्तर पर अनुभूति की इस गुणात्मकता को प्राप्त करना होता है। अनुभूति के इस गुण या धर्म को वह कथनों, व्याख्याओं, टिप्पणियों और घटन-अंशों में व्यक्त नहीं कर पाता तो उस प्रतीक गढ़ने पड़ते हैं, ऐसे प्रतीक जो अनुभूति के इस गुण या धर्म को धारण करनेवाले हों। एवेन स्ट और गोर्दों ने ‘अनुभूति के इस गुण धर्म’ को धारण करनेवाली कई प्रतीक-कान्ठियों को स्पष्ट करने के लिए दांत में उद्धरण दिये हैं। उन्हें संक्षेप में यहाँ दुहरा दें—

“ books can be understood, and ought to be explained, in four principal senses. One is called literal, and this is it which goes no further than the letter such as the simple narration of the thing you treat. The second is called allegorical, and this is the meaning hidden under the cloak of fables, and is the truth concealed beneath a fair fiction. The third is called moral, and this readers should carefully gather from all writings. The fourth sense is called analogical, that is beyond sense ” —*Convito* —*Dante*

प्रतीकवादी शिल्प में सामान्य प्रतीकों की अपेक्षा विशिष्ट प्रतीकों की रचना पर महत्वपूर्ण बात समझी जाती है। ये प्रतीक हमारे मतवर्षों के आंतरिक रूप (Internal reference) को धारण करने में स्वयं और गुण से समर्थ होते हैं। वस्तुतः प्रतीक को कथा की मुख्य परिस्थिति के बीच प्रतिष्ठित कर कथाकार

देना है। ऐम अन्तर्विरोधा को तकर निम्न रूप में व्यक्त करना उतना कठिन नहीं है जितना उसके सम कर उद्घाटन। बगला में परशुराम और हिंदा में यशपाल ने इस अन्तर्विरोध का तकर व्यक्त कथारूप मूल लिखी है।

प्रतिकामक शिल्प विधि के विकास का एक टमरा भी कारण है। सामयिक जावन का विस्तार देखने हुए यह मानना पड़ता है कि उसके काल-मापन 'शायाम' का अदधान हम किसी भी त्रिविध मध्यस्थ के विधान से नहीं कर सकत, फलत दो विच्छिन्न में लगनेवाले क्षेत्रों के अनुभव-मूल को कहानी में उदाहरत करने के लिए इस प्रतीक-पद्धति की आवश्यकता होती है। मार्सेल प्रू (Marcel Proust) ने लिखा है है — "the truth will only begin to emerge from the moment that the writer takes two different objects, posits their relationship, the analogue in the world of art to the only relationship of causal law in the world of science and encloses it within the circle of fine style. In this, as in life, he fuses a quality common to two sensations, extracts their essence and in order to withdraw them from the contingencies of time, unites them in a metaphor."

अज्ञेय जी की कहानी 'गैमीन' इसी अर्थ में प्रतीकान्तक शिल्प में लिखी गयी कथा है। 'पठार का धीरज' की चर्चा इस मदर्भ में डा० नामवर सिंह ने विस्तार से की है।

विधाएँ

हिंदी कहानियों के विकास पर ध्यान देते हुए मानना पड़ता है कि आज

लिखना या कहानी की प्रक्रिया में अपना दृष्टिबिंदु बदल नहीं देता। पिछले बीस वर्षों में हिंदी कथा साहित्य में फेंसी, रूपक कथा, दृश्य कथा, व्यंग्य और आत्मनिवेपी कथा के अनेक रूप प्रकाश में आये हैं। ये सभी रूप अपने ऐतिहासिक विकास में आज आत्मपूर्ण और स्वच्छंद हो गये हैं। आज के कहानीकार के लिए यह आवश्यक नहीं है कि वह व्यंग्य की दूसरी विधाओं से मिलाकर लिखे या रूपक कथा लिखता हुआ वह 'वास्तविकता के बोध' के नाम पर यथार्थवादी शिल्प अपना ले। हिंदी कहानियों की विधा का विस्तार उसकी आत्मपूर्णता का बहुत बड़ा प्रमाण है। मैंने इन विधाओं पर आगे विस्तार से विचार किया है, इसलिए यहाँ संकेत रूप में इतना ही कहना पर्याप्त होगा कि विधा-विस्तार कथाकार के दृष्टिकोण की पूर्णता पर निर्भर करता है और उस दृष्टि से आज का कथा-लेखक अधिक सज्ज और शक्तान है।



व्यंग्य और युग-बोधक चेतना

व्यंग्य सामान्य रूप से कहानियों की एक विधा तो है ही, व्यापक रूप से वह एक प्रेक्षण-विधि भी है और मानसिक भंगिमा भी। व्यंग्य के द्वारा हम वस्तु-व्यापारों को उनके समस्त जटिल रूपों में देखने-परखने में समर्थ होते हैं। व्यंग्य की इसी विशेषता को ध्यान में रखकर मैंने उसकी युग-बोधक चेतना की बात की है। संतुलन और सामंजस्य के युग में व्यंग्य मनोरंजन का एक साधन है, किन्तु तीक्ष्ण अन्तर्विरोधों के युग में वह एक व्यावहारिक हथियार है, एक अत्यंत सिद्ध साधन भी है। बॉन ओ' कोनर ने ठीक ही लिखा है— “व्यंग्य का युग-धर्म युग की प्रकृति पर निर्भर करता है।” मानव-विचार और व्यवहार की व्यापक और व्यावहारिक परख वस्तुतः सहिष्णु व्यंग्यों द्वारा ही होती है, क्योंकि रचना के रूप में व्यंग्य अन्तर्विरोधों और विपरीतताओं को इंगित कर उसे संतुलन और सामंजस्य की दिशा में अग्रसारित करते हैं।

विरक्षेणान्मक बुद्धि व्यंग्योन्मुख होती है। समकालीनों और पलायन में विरवास करनेवाले लोगों के लिए व्यंग्य चाहे जितनी भी महत्त्वहीन विधा हो, किन्तु जो लोग जीवन को मोगने को प्रयत्नरत हैं उनके लिए व्यंग्य एक सशक्त साधन है। आधुनिक हिन्दी कहानी जीवन के जिस सदर्म को लेकर उत्पादित हुई है उसमें व्यंग्य की ऐतिहासिक भूमिका है। मारतेंदु-युग के व्यंग्यों को देख जाइए, उनकी तीक्ष्णता और व्यावहारिकता आपकी नज़र में आ जायगी। आधुनिक कहानियों में इस व्यंग्यात्मक भंगिमा (Irony temper) के यों तो अनेक कारण हैं, पर मूल रूप से हम दो कारणों की चर्चा यहाँ करेंगे। सर्वप्रथम यहाँ हम उन शक्तियों पर विचार करें जिनसे मध्यवर्ग का चारित्र्य निर्मित होता है। मध्यवर्ग का जीवन-दृष्टि में जो समकालीतापरम्परा है वह व्यंग्य के लिए गुणाश्श पैदा कर देती है। व्यापक रूप से मध्यवर्ग का जीवन ही व्यंग्य का विषय रहा है। मारतेंदु-युग के उपन्यासकारों और निबंधकारों ने इस नवोत्थित मध्यवर्ग के सम्कारों को लेकर जितना पैना व्यंग्य लिखा है उनसे

अपेक्षाकृत देर से हुआ। उस अर्थ में आधुनिक कहानियों का स्वल्प-विकास भी हिन्दी में अपेक्षाकृत देर से ही हुआ है। 'पंच परमेस्वर' (सन् १९१६) में प्रेमचन्द के कुछ वाक्य ध्यान देने योग्य हैं। उन्होंने लिखा था—“बिरला ही कोई आदमी होगा, जिसके सामने बुढ़िया ने आँसू न बहाए हों। किसी ने तो यों ही ऊपरी मन से हँ-हाँ करके ढाल दिया और किसी ने इस अन्याय पर जमाने को गालियाँ दीं।”^१ व्यक्ति के अन्याय के लिए जमाने को गालियाँ देने की कार्यनीति मध्यवर्ग की एक विशेषता है। इसका मन्त्रार दूसरे वर्गों में भी प्रभाव-रूप से देखा जा सकता है। इस कार्यनीति से नैतिक दायित्व भी पूरा हो जाता है और किसी व्यक्ति विशेष को क्षति भी नहीं पहुँचती। इस 'इवेन्सिब' दृष्टिकोण को लेकर प्रेमचन्द ने अन्यत्र भी तीखे व्यंग्य किये हैं।

सामाजिक गतिविधि के अन्तर्विरोधों को लेकर व्यंग्यात्मक रूप में इसका निराकरण करने की प्रवृत्ति मारतेंदु बाबू की रचना 'एक अद्भुत अपूर्व स्वप्न' से लेकर अष्टावधि, विभिन्न रूपों में दिखलाई जा सकती है। प्रेमचन्द, प्रसाद, उग्र, यशपाल, मगवती चरण वर्मा, अशोक इत्यादि विभिन्न लेखकों से उदाहरण लेकर हम इस बात को सिद्ध कर सकते हैं। जीवन के प्रति इन सभी लेखकों के दृष्टिकोण यद्यपि एक से नहीं हैं, किन्तु जहाँ तक युग के अन्तर्विरोधों का प्रश्न है, वे सभी लगभग समोच्च तौर पर व्यंग्य करते हैं।

व्यंग्य के लिए वातावरण पैदा करने में दूसरा कारण 'सन्नतनशील' परिस्थितियों को माना जा सकता है। आज पुराना युग अपनी समस्त शक्तियों को व्यय कर समाप्त हो चुका है और नया युग अपनी समस्त समर्थनाओं को लेकर निर्विरोध रूप से उदित होने को है। ऐसी स्थिति में विपमता के लिए, विरोध के लिए स्वभाविक क्षेत्र गुसा पड़ा है। जिस प्रकार कार्तीयन दैताना (Cartesian spirit) ने व्यंग्यात्मक तुलना के लिए सतरहवीं शताब्दी में जर्मन तैयार कर दी थी, ठीक उसी प्रकार मारतेंदु बाबू हरिचन्द्र ने हिन्दी में उन्नीसवीं शताब्दी में पुराने जीवन-मूल्यों से नये जीवन-मूल्यों की तुलना करने को हमें बाध्य कर दिया था। दोनों में अन्तर सिर्फ इतना है कि मारतेंदु बाबू

१. प्रेमचन्द—मानसरोवर, भाग ७, पृ० ११४ (द्वितीय संस्करण, सरस्वती प्रेस, बनारस, १९२०)।

के व्यंग्य ऐतिहासिक जीवन प्रक्रिया में बाधित नहीं होते। धार्मिक जीवन-मूल्यों के क्षय के उपरान्त जिन सेक्युलर जीवन मूल्यों की ममाङ्गनाएँ उभर रहा था, पुराने विरवासी का उनसे सीधा विरोध था। इस विरोध का प्रभाव तात्कालिक रूप से हमारी चिन्ता-धारा पर भी पड़ रहा था। श्री जी. पी. श्रीवास्तव जैसे लोग इस विरोध को तकर हाम्य-व्यंग्य की रचनाएँ लिखने लगे। किन्तु श्रीवास्तव जी की दृष्टि व्यंग्य के मामले में प्रतिक्रियावादी थी। प्रेमचन्द ने अक्षय व्यंग्य को एक बौद्धिक ऊँचाई दी थी। श्री जी. पी. श्रीवास्तव के व्यंग्य अधिकतर बौद्धिक विकास की प्रतिक्रिया में लिखे गये हैं, इसलिए खुद भी उपहासास्पद हैं।

इस सम्बन्ध में 'उग्र' जी का नाम बड़ भार से लिया जाना चाहिए। हिन्दी कहानी में जितना तत्परता से 'उग्र' ने व्यंग्य को सिद्ध किया उतनी तत्परता से, शायद यशपाल को छोड़कर, कोई दूसरा लेखक समर्थ नहीं हुआ। 'उग्र' जी का व्यंग्य यशपाल की तरह तदम्भ, बौद्धिक, निर्विकल्पता लिये कहानियों में उदाहृत नहीं होता। बहुत अर्थों में उनका व्यंग्य 'वृत्ति' रोमांटिक है। रोमांटिक लेखकों की तरह उनका व्यंग्य लक्ष्य सिद्धि का साधन बनकर आता है। उन्होंने समाज, जाति, धर्म और मानवीय व्यवहार की विरूपताओं को तकर ताड़न से तीक्ष्ण व्यंग्य लिखे हैं। 'मूर्ख', 'बुद्धाराम', 'बुद्धगोलक', 'नता का स्थान' इत्यादि कहानियों में उनका व्यंग्य का स्वरूप खुद खुलकर आया है। 'उग्र की श्रेष्ठ कहानियों' के ब्लर्ब (Blurb) में ठीक ही कहा गया है— 'उग्र के साहित्यिक ओज को सहना उनके समकालीन साहित्यकारों और आलोचकों के बूते की बात नहीं रही है।' उग्र के व्यंग्यकार-व्यक्तित्व के मूल में उनका मजबूत शील, अतिमादुक मन कार्य करता है। व्यंग्य की यह साधनरूपता (Instrumentality) कभी कभी उसके स्वरूप को स्फीति से भरने लगती है। मगर, अधिकांश बैसे स्थलों पर जहाँ व्यंग्य लौकिक व्यवहार की दृष्टि से या मानव-मर्यादा की दृष्टि से किया गया है, अभूतपूर्व है।

मरा व्यक्तिगत विचार है कि उग्र की कहानियों में उनका शक्ति बंधामक स्तर से अधिक व्याव्यामक घरातल पर उभरता है। प्रसिद्ध अंगरेज कथाकार स्विफ्ट (Swift) से उनकी तुलना का जण ता यह बान और साफ होकर उभर

जायेगी। उग्र जी की साहित्यिक प्रतिभा कला के प्रति तटस्थ किन्तु जावन के अन्तर्बिरोधों के प्रति अनावश्यक रूप से उग्र है। उनकी अधिकांश कथात्मक रचनाएँ 'कला' की दृष्टि से चाहे उतनी महत्वपूर्ण न भी हों, किन्तु व्यंग्य की दृष्टि से उनकी प्रतिभा का लोहा मानना पड़ता है। कभी-कभी तो उनकी व्यंग्यात्मक दृष्टपटाइट रचनात्मक प्रतिभा पर भा हावी हो जाती है। स्वर्गीय आचार्य नलिन विलोचन शर्मा ने एक बार बानर्जीत के दौरान में मुझसे कहा था— 'उग्र जी जैसा सारी दिल्ली का दर्द लेकर कुछ लिख नहीं पा रहे हैं।' स्विफ्ट^१ की तरह ही उग्र ने भी कथा को व्यंग्य का साधन बना दिया है। व्यंग्य का साधन बनकर उनका कहानियाँ अधिकांशतः 'एपिग्राम' बन गयी हैं और उनका कथात्मक स्तर संवेदनायता न रहित हो गया है। इस सम्बन्ध में मुझे प्रसिद्ध अमरीकी लेखक पो (Poe) का एक स्थापना यमद आ गयी है। उसने अपनी प्रसिद्ध कहानी 'मेरी रोजेत का रहस्य' में एक स्थान पर लिखा है^२ — "In ratiocination, not less than in literature, it is the epigram which is the most immediately and the most universally appreciated. In both, it is of the lowest order of merit."

उग्र की कहानियों का व्यंग्यात्मक दिशा का समझने में कभी-कभी आलोचकों ने मारी से मारी भूल का है। 'नई कहानियाँ' के मार्च, ६० वाले अंक में उनकी श्रेष्ठ कहानियाँ का समीक्षा करत हुए मार्कंडेय साहब ने कुछ ऐसा कल-जलूल बातें की हैं जिन्हें पढ़कर स्रोम होता है। 'मूर्खा' शीर्षक कहानी के सम्बन्ध में उन्होंने लिखा है— "कहीं यह अम्मा का प्यार का नाम तो नहीं है? और 'मुक्ति' और 'कग्गा' जैसे चमकदार शब्दों की दृष्टभूमि में लेखक की जिद

१ "Swift unquestionably possessed the gift of story-telling, but he made narrative merely the vehicle of his satire"—Hugh Walker, 'Eng Short Stories of Today,' Int. P. xiii.

२. Selected Tales of Edgar Allan Poe, p. 215 (Penguin Books, 1956).

को प्रवृत्ति और गऊमाता का आदर्श घूँघट ओढ़े तो नहीं बैठा है ?” मार्कण्डेय साहब एक इस कहानी को दो-चार बार फिर से पढ़ें तो शायद उनके कयास में यह बात आ जाए कि ‘गऊमाता’ का आदर्श ‘बहानी’ का ‘विचार तत्त्व’ नहीं है, ‘गऊमाता’ यहाँ अन्यायार्थक है। वस्तुतः इस घटना के माध्यम से लेखक ने एक संपूर्ण जीवन-दृष्टि पर व्यंग्य करते हुए मानव-संवेदना का धरातल खड़ा किया है। ‘मूर्खा’ की व्यंग्य ध्वनि शायद समोजक की पकड़ में नहीं आयी। वस्तुतः ये सचाइयाँ अनोखी नहीं हैं, जुग-बोध से उत्पन्न हैं। हाँ, ऐसे चरित्र अरुण आग के नव्रिये से अनोखे हैं, क्योंकि उनकी संवेदना चुक नहीं गयी है। वे निरुदित मानस के प्राणि-प्रेत नहीं हैं !!! और मार्कण्डेय की कहानियों के सिनेमाई पात्रों की तुलना में तो उम्र के पात्र कहीं अधिक परिचित लगते हैं।

मार्कण्डेय साहब की एक और उक्ति है— “समस्या के मूल कारणों से उनका (१) कोई मतलब नहीं। और इन कहानियों की पढ़कर तो ऐसा लगा कि उनमें जीवन को गहराई से समझने की क्षमता ही नहीं है।” वाक्य के व्याकरणिक रूप पर ध्यान न भी दें, आक्षेपों पर तो देना ही पड़ता है। जीवन को गहराई से समझने की क्षमता का प्रमाण क्या है? शायद जिसे मार्कण्डेय साहब गहराई से समझना कह दें, वही। भेरी छटि में जीवन को गहराई से समझने की क्षमता का अर्थ एक व्यंग्यकार के लिए उसकी अन्तर्विरोधी परिस्थितियों की मार्मिक पहचान के अलावा और कुछ नहीं है, और यह पहचान ‘उम्र’ को मार्कण्डेय की अपेक्षा शतशः अधिक है। उम्र जी ‘मात्र किस्सागोई और भाषा के चमत्कार के बल पर रचना का भ्रम’ खड़ा नहीं करते, उन्हें और भी सबल साधन प्राप्त हैं (यों एक किस्सागोई ही मार्कण्डेय साहब को दीस पड़ेगी १)।

व्यंग्य को निवार्यतः अमावात्मक चारित्र्य की विधा मानना एक प्रकार की ऐसी भूल है जिसे तात्कालिक रुढ़ से सुधारा नहीं जा सकता। स्विफ्ट के व्यंग्यों का महत्त्व एक असांवाद रुखा है। एफ० आर० लीविस (F. R. Leavis) ने ठीक ही लिखा है— “But actually, the discussion”

of satire in terms of offence and castigation, victim and castigator, is unprofitable, though the idea has to be taken into account — उम्र का व्यंग्य सघातक होता हुआ भी व्यक्ति विषय का और नहीं है, वह मपूर्ण जीवन परिस्थितियों के प्रति लक्ष्या-न्वित है। जो लोग उम्र के व्यंग्य का 'पक्षधर' के दृष्टिकोण से ग्रहण करते हैं वे उसके स्वरूप का विषयता को ही नष्ट करने का चपटा करते हैं।

उम्र का व्यंग्यात्मक कहानियों के विषय सामाजिक सामाज्यां में ही दखे नहीं हैं। उन्होंने कभी-कभी बड़ी तीव्रता से मानवीय भाव-बोध को 'मृगतियों' पर भी व्यंग्य किया है। 'गंगा, गंगादत्त और गांगी' शीर्षक उनकी फेंटेसी की ही नीजिए। इस कहानी में ईश्याजन्य मोह के कारण जो विपर्यस्तता उत्पन्न हो जाता है उस पर नम्रक न बड़े सीधे दग से व्यंग्य किया है। कभी-कभी हमारा मोह हमारा ही जीवन पर प्रतिक्रियाभूत होने लगता है। गंगादत्त का मोहजन्य विपर्यस्त जीवन कितना विषमताओं का कारण बन जाता है, जब परिस्थितियाँ उनके घर से बाहर चला जाती हैं। सामाजिक जीवन के वृत्त के बाहर जाकर उम्र ने विषयन धर्म, भ्रष्टाचार और पातियों से सम्बद्ध विषमताओं को लेकर व्यंग्य किया है। मार्क्सवाद की वेम लोग मन उनके दृष्टिकोण को साम्प्रदायिक या धार्मिक मानने का दुस्साहस कर गरी दृष्टि में तो उम्र की तरह इन विषयों पर निर्माणि होकर, प्रमचन्द के बाद किसी न कर्म नहीं चलाई।

सबसे अधिक जावन्त और तात्का व्यंग्य उन्होंने अडबकसित राजनीतिक दृष्टिकोणों, उसके मरपरस्त लोगों और म-धारा पर किया है। राजनीति का आड़ में काम करनेवाली फिक्क परल्ल, स्वार्थाभुग्न, व्यक्ति केन्द्रित प्रवृत्तियों को जिस कौशल से उन्होंने प्रकाश में लाया है वह हम सचमुच स्वियन का याद दिलाता है। उन स्थलों पर उनकी भाषा कितना तात्का हो गयी है इसका तो पाठक नहसास नर कर सकता है। किन्तु उस स्थलों पर भी उनकी प्रतिमा फूलझय नहीं करता— तब नदी का तरह अपन ही किनारों को नहीं काटता। ऐसे स्थलों पर भी उनका वादिक वग 'दायबोलिक' ही है। नेता का स्थान - नैसी कहानियाँ गरी उस स्थापना का उदाहृत करती हैं। 'उम्र' के मार्क्सवाद-
हि० क —

जैसे समीक्षकों को भी मानना पड़ा है। —“‘नेता का म्यान’-जैसी कहानियों में यह मापा कथा-वस्तु से कुछ अलग पड़ती है, फिर भी यह एक अच्छी कहानी है।”

यों उग्रजी ने ‘टापिकल’ (सामयिक) व्यंग्य भी लिखे हैं। हिंदू-मुस्लिम समस्या पर, सनातन धर्म से सम्बन्ध रखने वाली समस्याओं की असंगतियों पर और मनुष्य के खोखले सांस्कृतिक जीवन के अर्द्धव्यय भरतल पर खूब जमकर उग्रजी ने लिखा था। ‘भुनगा’ शीर्षक उनकी कहानी व्यंग्य को एक रूप-कात्मक (Ailegorical) प्रस्तार देती है।

उग्र को तुलना में प्रेमचन्द जी ने ‘व्यंग्य’ को एक ‘सीमित वस्तु-विचार’ के रूप में ही स्वीकृत किया है। ‘शतरज के खिलाड़ी’, ‘नशा’, ‘बड़े मारू साहब’, ‘घरजमारू’, ‘मनोवृत्ति’, ‘रामलीला’, ‘एकट्रे स’ इत्यादि कुछ ही ऐसी कहानियाँ हैं जहाँ व्यंग्य का रूप हमें बहुत उमरकर मिलता है, किन्तु ऐसी कहानियों में भी भावना का रूप सर्वथा जूट नहीं गया है। ‘बड़े मारू साहब’ और ‘रामलीला’ उदाहरणस्वरूप हैं। ‘रसिक सपादक’, ‘लादरी’, ‘लैला’, ‘सभ्यता का रहस्य’ इत्यादि कहानियों में भी व्यंग्य का एक विशिष्ट रूप उमरता है। ‘मम’ शीर्षक कहानी में पं० लीलाधर चौबे का वर्णन यों किया गया है— “यहो चाबेगो की शैली थी, वह वर्तमान की अपोगति और दुर्दशा तथा भूत की सृष्टि और दुदशा का राग अलापकर लोगों में जातीय स्वामिमान जागरित कर लेते थे, इसी सिद्धि की बदौलत नेताओं में उनको गणना होती थी, हिन्दू-सभा के तो वह कर्णधार ही समझे जाते थे।”

यों छिटपुट रूप से व्यंग्यात्मक वर्णन प्रेमचन्द की अनेक कहानियों में मिल आया। मापा की सादी किंतु चित्रात्मक शक्ति उनके वर्णनों में भी रस उत्पन्न कर देती है। ‘आँसुओं की होली’ के पं० श्रीविलास, एलियस सिलविल को भाँका पाइए— “बेचारे सिलविल सचमुच ही सिलविल थे। दफ्तर जा रहे हैं, मगर पायजामे का इज़ारबन्द नीचे लटक रहा है, सिर पर फेल्ट कैप है मगर लंबी सी चुटिया पीछे भाँक रही है। अचकन तो बहुत सुंदर है, कपड़ा

१. नर कहानियाँ, मार्च, १९६२, ‘अम्मा का नाम गुलाबो’ शीर्षक समीक्षात्मक टिप्पणी।

फैशनेबुल, सिलार्ड अच्छी मगर उरा नीची हो गई है। न जाने उन्हें व्यवहारों से क्या चिढ़ थी।”

मावना का औदात्य प्रेमचंद को उग्र की तरह व्यंग्य की शृङ्खला स्वीकार करने नहीं देता। वे प्रमंगल मते व्यंग्य करें, अवसर खोजकर दो-चार पंक्तियाँ व्यंग्यात्मक बाल दें, मगर शुद्ध व्यंग्यात्मक उद्देश्य से उन्होंने बहुत ही कम रचनाएँ लिखी हैं। फिर भी जीवन के अन्तर्विरोधी वस्तु-सत्य से साक्षात्कार करते वक्त प्रेमचंद की व्यंग्य-देवना जैसे सहसा जाग्रत हो जाती है। मावनाओं के बीच भी वे रास्ते ढूँढ़ निकालते हैं। ‘नशा’ शार्पक कहानी को ही लीजिए। कुछ लोगों का खयाल है कि इस कहानी में प्रेमचंद ने प्रारंभ से ही एक कमजोर चरित्र के व्यवहारों पर अपनी दृष्टि जमा ली है। बात कुछ हद तक ठीक भी है। ऐसे कमजोर पात्रों पर परिस्थितिगन्ध अन्तर्विरोध का आगेप कोर्र विशेष अर्थ-चमत्कार उत्पन्न नहीं करता। ऐसा लगता है जैसा हम कहानी का उक्त पात्र प्रारंभ से ही स्तुतित है, परिस्थितियों के प्रति उसमें किसी प्रकार की नागरकता है ही नहीं। फलतः उसका म्यूलन एक सहज-स्वामाविक प्रक्रिया में हो जाता है। मध्यवर्ग के इस स्तननात्मक चारित्र्य को लेकर विशेष संभावनाएँ खड़ी नहीं की जा सकती।

‘बड़े मार साहब’ के बड़े मार साहब की विवरण से भी लाभ उठाया गया है; वस्तुतः यह पात्र व्यंग्य की योग्यता प्रमाणित ही नहीं कर पाता। उसके प्रति तो हमारे मन में स्वामाविक रूप से करुणा जागती है। हाँ, जिन विषय परिस्थितियों में वह पड़ा हुआ है वह उसकी प्रतिष्ठा के लिए बोझ ब्रूकर है। ‘बड़े मार साहब’ से साक्षात्कार करते हुए सहसा ग्रीक नाटकों के एलेज़ॉन (Alazon) की याद आ जाती है। ‘बड़े मार साहब’ के प्रतिष्ठा के संसार से प्रेरित व्यवहारों को हम खोजते नैतिक सामाजिक मूल्यों के ध्वस्त रंग करते हैं। ‘बड़े मार साहब’ की विषय-वस्तु है प्रतिष्ठा के खोजले संस्कारों की अन्धग्राहकता और इसे प्रेमचंद ने बड़े मधे हाथों से प्रकार में लाया है।

प्रेमचंद की कहानियों से जो दूसरा महत्वपूर्ण उदाहरण प्रस्तुत किया जा सकता है, वह है ‘दर्रेय के गिजाको’। व्यंग्य के लिए इससे अधिक उर्वर भूमि

मान-मूल्यों को लेकर इस कहानी की विषय-वस्तु निर्मित है। क्षांतविक्रम जीवन के अन्तर्विरोधों से बचने के लिए हम कैसी-कैसी अपकल्पनाएँ कर लते हैं, वे कृत्रिम साधन इन्हें निकालते हैं इसका अच्छा उदाहरण हमें 'शतरंज के खिलाड़ियों' में मिल जाएगा। शतरंज के खिलाड़ियों में आत्म-विस्मृति का अद्भुत क्षम है। 'शतरंज के खेल' में उनका 'उत्साह' जीवन में उत्साह के अभाव की क्षतिपूर्ति है। इस विषय-वस्तु उत्साह-शक्ति को युग के परिप्रेक्ष्य में रखकर प्रेमचंद ने सचमुच व्यंग्य का सही घरातल उभार दिया है।

'रामलीला' का व्यंग्य उभरकर भावना की सरलता में डूब जाता है। 'रामलीला' में मानवीय संवेदना इतनी तीव्र है कि उसके सम्मुख परिस्थितियों के सारे अन्तर्विरोध, उनकी सारी कृत्रिमताएँ पुल-बह जाते हैं। जीवन की विरूपताएँ मानवीय संवेदनशीलता के सम्मुख परास्त हो जाती हैं। पाठ कहानी समाप्त करने के बाद अन्तर्विरोधों के घरातल से ऊपर उठ जाते हैं; ऐसा कहा जाए कि 'रामलीला' में रसबाध विषमता का तमोना से ऊपर उठ कर ही होता है तो किसी प्रकार भी बाध नहीं होगी। उनकी तुलना 'वरजनाई', 'पेक्लेस', 'रसिक संपादक', 'मनोवृत्ति' इत्यादि कहानियों में का व्यंग्य उभरता है, किंतु परिस्थितियों के हल्केपन के कारण हास्यमय होकर समाप्त हो जाता है।

सन् १९२० के पहले 'सरस्वती', 'इंदु' आदि पत्रिकाओं में हिंदी में अं 'जुमाना' ने उर्दू में जो कार्य किया था वह सन् १९३० के आस-पास काफी प्रगति पा चुका था। इस काल के लेखकों में जो सबसे तेजी से उभर रहे थे उन जैनेन्द्र, मंगवतीचरण वर्मा, पहलूड़ी, यशपाल, अज्ञेय और उपेन्द्र नाथ अत्रे थे। इनके चतुर्दिक हिंदी कहानीकारों का एक बहुत बड़ा दम्ता था। बिहार नलिनबिलोचन शर्मा (स्व०), दिवाकर प्रसाद विद्यार्थी (स्व०) इन्हीं दिनों कहानी के क्षेत्र में प्रवेश कर रहे थे। श्री मन्मथ नाथ गुप्त, भैरव प्रसाद गुप्त, ठाकुर प्रसाद सिंह, राजेश्वर प्रसाद सिंह और अनन्त प्रसाद विद्यार्थी गण लेखकों में से तेजों से उभर रहे थे। इनमें से अधिकांश लेखक ऐसे थे जो जीवन की रोमांटिक दृष्टिकोण से परखते थे। किंतु ऐसा नहीं था कि जीवन के अन्तर्विरोध

के प्रति व श्रमचेष्ट थ । जैनेन्द्र ने लिखा ही है^१—“हाम्य ध्व्वा नही, मुझे सुनान रुचिकर है । पर व्यंग्य तो होना ही चाहिए । कहानी जो कुछ कहती है, व्यंग्य से कहती है । सीधे रूप में तो वह कुछ कहती नहीं । यदि कहानी ध्व्वा है तो उसमें व्यंग्य अवश्य है । यदि मेरी रचनाओं में इसका भ्रमाव है तो मे इस अन्दा नहीं मानता ।” वस्तुतः कहानीकार का रचना-धर्म अन्तर्विरोधों को ओर से मूल्य सचेष्टता का मार्ग करता है । इस युग के सबसे प्रख्यात व्यंग्य-लेखकों में यशपाल जी का नाम लिया जा सकता है । ‘विशाल भारत’, ‘भारता’, ‘मैलिक’, ‘डंस’, ‘माधुरी’, ‘सरस्वती’, ‘विरह-मित्र’, ‘विजली’ इत्यादि पत्रिकाओं के द्वारा सन् १९३५ के आस पास कहानी की विधा का अद्भुत विकास हो रहा था । इन कहानियों में ‘शिल्प’ के विविध रूप उभर रहे थे और विषय-वस्तु की विविधता के दर्शन हो रहे थे ।

यशपाल जी अपने व्यंग्य को ‘निगेरेशन औफ निगेरेशन’ की भूमिका के रूप में स्वीकृत करने हैं । वे अन्तर्विरोधों को प्रकाशित कर मनुष्य को जीवन की विरूपताओं का ओर से सचेष्ट बनाने के प्रयत्न में ही व्यंग्यों की सृष्टि करते हैं । व्यंग्य उनके लिए ‘वक्रता का चमत्कार’ नहीं है । एक व्यक्तिगत वार्त्तालाप के प्रसंग में सन् १९५१ में उन्होंने कहा था^२—“जब मैं सेक्स-सम्बन्धी कमजोरियों को उभारकर अपनी रचनाओं में रखता हूँ तो न मैं खुद उसमें रस लेता हूँ न पाठक को रस लेने के लिए अवसर ही देता हूँ । चेतुष की रचनाएँ पढ़ो, तुम्हें मेरी बात स्पष्ट होती मालूम पड़ेगी ।” उन्होंने ‘लहर’ में कहानी-सम्बन्धी अपनी स्थापनाओं पर प्रकाश डालते हुए लिखा है^३—“समान-विक्राम, गति और परिवर्तन के मार्ग पर चलता है, इसलिए कहानी में भी विक्राम, गति और परिवर्तन निम्न आवश्यक हैं ।” विक्राम, गति और परिवर्तन के प्रबोधक तत्वों को, उनके समस्त अन्तर्विरोधों के साथ प्रकाश में लाना यशपाल के व्यंग्य की निगात्मक भूमिका है ।

१ साहित्य का श्रेय और प्रेय, पृ० ३१८ (पूर्वोदय, दिल्ली १९६३) ।

२ बिहार जनवादी नौजवान सम्मेलन, टिकारी (गया), १९५१ के अवसर पर ।

३ ‘लहर’, नई कहानी-विषयक, जलाई १ ६१, ‘हमारी रष्टि’ के अन्तर्गत दशपान का वक्तव्य ।

मध्यवर्ग की तथाकथित 'व्यावहारिक दृष्टि' की अमंगलियों ने कथाकार को व्यंग्य के लिए बनी-बनाई परिस्थिति प्रदान की। यह व्यावहारिक दृष्टि समझौतापरास्त, अवसरवादी, धातुरिक रूप से खोखली और अनेक तात्कालिक विषमताओं से पीड़ित थी। यशपाल जी ने इन समस्त प्रकाशित 'गुणों' को लेकर व्यंग्य की विषय-वस्तु का ढाँचा तैयार किया है। किंतु उनकी रचनात्मक दृष्टि उसके बाह्य रूपों तक ही सीमित नहीं रही, गहरे पैठी है। उस गहरे पैठने का तात्पर्य उसके आंतरिक अवयवों से निर्मित स्वरूप की पहचान से है। अभाव की अनुभूति हमें तत्परता देती है और अन्तर्विरोधों का ज्ञान हमें सामंजस्य की ओर सक्रिय बनाता है। यशपाल के व्यंग्य की ये ही दो स्पष्ट दिशाएँ हैं। अन्तर्कथनों, रूपकों, अन्यार्थक घटनाओं, कभी-कभी 'एनेकडोन्स' और संचेष्ट निगमनों (साइडोरेज) द्वारा यशपाल के व्यंग्य का सावयव निर्माण होता है। रासायनिक मघटन की दृष्टि से उन्हें जर्मन शब्दावली में आप 'ओक्सिमेली' भी कह सकते हैं।

यशपाल जी की व्यंग्यात्मक कहानियों की गिनती गिनाना न समभव है और न अनिमेत। यशपाल जी के व्यंग्य पूरक वृत्तियों के अवधान में हमारी सहायता करते हैं और यही उनके महत्व के लिए काफी है। मादुक कथाकार ऐसे भावों को एकतान रूप से स्वीकृत करता है जिनमें चाहे वृत्तिजन्य जटिलता जितनी हो किंतु उसमें विरोधी वृत्तियों के समाहार के लिए जगह नहीं रहती। व्यंग्य-कार एक भाव की स्वीकृति के द्वारा उसके पूरक और विरोधी भावों के संकेत

लेखक के संतुष्ट से, पाठक निश्चेष्ट भी रह सकता है। डॉ० रामविलास शर्मा और अमृतराय जी को ऐसी कहानियों से बेहद चिढ़ है। वे यशपाल जी की रुचि-त्रामर्ष्य का जिक्र करते हुए भी ऐसे स्थलों के लिए अपना निर्णय सुरक्षित रखना पसंद करते हैं। 'रिजक', 'धर्मरक्षा', 'टुमने क्यों कहा था कि मैं सुंदर हूँ' इत्यादि कहानियों के साथ ऐसी आशंका घलत नहीं कही जा-गी। संछ-प्रसंगों पर ध्यान रखकर ही यदि आलोचना करना कोई महत्त्व रखता है तो हमें कुछ हद तक अमृतराय जी की बातें भी स्वीकार करनी होंगी। किंतु हम स्तरीय पाठ की आशंकाओं के सम्बन्ध में ऊपर लिख चुके हैं, उन्हें इस प्रसंग में दुहराना हमें अमिष्ट नहीं है। इसके विपरीत, 'मैं होली नहीं खेलता', 'मा सार सच्चे', 'नमकइलाल', 'आदमी का बच्चा', 'परदा' इत्यादि कहानियों के साथ यह बात लागू नहीं होती। 'परदा' के सम्बन्ध में तो अमृतराय जी का खयाल है कि वह "भावगामोय और कुपर कलात्मकता में प्रेमचंद की 'कठन' की परंपरा को आगे बढ़ाता है।"

'व्यंग्य' की परंपरा का एक अर्थ है उपरामता (Disillusionment)। जीवन के विगत और अव्यावहारिक मूल्यों के प्रति उपराम हुए बचैर हम प्रगति—यानी अग्रगति और परिवर्तन—की संभावनाओं की दिशा में बढ़ नहीं सकते। 'परदा', 'नमकइलाल' आदि कहानियाँ व्यापक सामाजिक स्तर पर हमें पुराने युग के जीवन-मूल्यों से उपराम बनाती हैं। एक सकारात्मक व्यंग्य-रचना और नकारात्मक व्यंग्य-रचना के बीच भूमिका का भेद होता है। यशपाल की व्यंग्य-रचना निश्चित रूप से अग्रगतिशील भूमिकाएँ पूरी करती है। बन्तुतः वे कहानियाँ हमें मनुष्य की बुद्धिमत्ता और उनकी संवेदनशीलता के प्रति ही नागम्य बनाती हैं। प्रसिद्ध अमरीकी कहानीकार कोनराड एबिन की तरह ही यशपाल अपनी व्यंग्य कहानियों की विषय-बन्तु का मार्मिक और एकतान विधान करते हैं। शायद यकिन से एक कदम आगे जाकर यशपाल अपनी कहानियों में 'समाज के विकास का अर्थ' भी विवृत करने में समर्थ हो जाते हैं।

यशपाल जी के व्यंग्य अपनी बन्तु और विचारका की दृष्टि से आखानी से परिभाषित हो जाते हैं। गहरे में गहरे बन्तु-विचार (Theme) के प्रकार में

लिखे गए दशपास के व्यंग्य 'सामान्य मनुष्य' की जीवन-सम्बन्धी गठिलताओं को बंधनर सामर्थ्य का वातावरण जितान करन है। 'आदमी का बच्चा' शीर्षक कहानी में जीवन के प्रति जो सामान्य कथा है उसका प्रगल्भ-रूप का बोध प्रत्येक पाठक के मन में स्वतः स्फूर्ति उत्पन्न होता है। ऐसी कहानियों में व्यंग्यात्मक वस्तु के साथ उदात्त रसात्मक और विधाणात्मक वस्तु भी समाहित है। उन्हें अलग अलग करने के प्रयत्न नहीं जा सकता। अभिव्यक्ति की शक्ति और प्रायश्चित्त की शक्ति दशपास की व्यंग्य कहानियों को और भी प्रह्लादशील बना देती है। जीवन के प्रति असंगत दृष्टिकोण और व्यवहार पर उसके बिना किसी टिप्पणी के, स्वाभाविक दृष्टान्तों का प्रकाश में व्यंग्य करता है।

'काला आदमी'—जैसी व्यंग्य-कथाएँ सामयिक विषय वस्तु को सूक्ष्म लितो गई हैं। भारतीय मध्यवर्ग पर अंग्रेजियत का प्रभाव किन असंगत दृष्टियों तक पड़ रहा था, इसकी एक झलक हमें 'काला आदमी' में मिलती है। 'एग्लो मासिनिया' के इस 'थीम' को लेखक ने निरुत्साह न कथा पर घटाया है वह उनकी अद्भुत सामर्थ्य का परिचायक है। कहानी का प्रश्न में जाकर सैक को अपने इस कृत्रिम मस्कार में मुक्ति दिनाकर लम्बक न पाठक के लिए एक हलका-सा मजेत मर किया है।

दशपास जी जब व्यंग्य-रचनाओं में सांस्कृतिक जीवन की गहराइयों में उतरते हैं तो उनका यह हथियार और पैना हो जाता है। 'नमक-हलाल' शीर्षक कहानी हिन्दी व्यंग्य-कथाओं में शायद इसलिए सबसे अधिक महत्वपूर्ण है। 'आदमी का बच्चा' शीर्षक कहानी का धरातल भी यही है। यहाँ जीवन का मर्म एक चर पूरा करने के बाद स्वयं ही विवृत हो जाता है। इस कहानी का अन्त यों है— "आया कहने लगी— 'बैरी की आँखें लाल-लाल' हाय मेरी मिस साहब, तुम ऐसे आदमी थोड़े हो। भूख से मरते हैं। कमीने आदमियों के बच्चे।" कहते-कहते उसका गला रुंध गया। उसे अपना लल्लू याद आ गया " दो बरस पहल "। तभी उस बह साहब के यहाँ नौबरी कर रही थी।" मुझे इस कहानी के साथ चेन्नई की कहानी 'एन दी लाइन' याद आ जाती है।

सफल व्यंग्यकार के लिए सुगवोय एक अनिवार्यता है। दशपास जी जीवन

के प्रति द्रगतिशील दृष्टिकोण रखते हैं, जन-उद्धार के विकल्पित होनहुए आयामों ने उनका आन्तरिक परिचय है, फलतः अपने युग के अन्तर्विरोधों के प्रति मन्त्रणा वस्तुतः रचनात्मक कोटि का है।

सामयिक हिंसा कहानी में व्यंग्य का जो रूप उभरा है वह कथन-वस्तु (Epigram) से मुखिल से ऊपर उठ पाता है। सामयिक जीवन के वस्तु-गन और मायगत अन्तर्विरोधों को लेकर 'विचार' व्यक्त करना जैसे व्यंग्य-रसि का पर्याय माना जाने लगा है। सफल व्यंग्यकार का जो मरिहट व्यक्तित्व और दृष्टिकोण होता है उसका आये दिन अमान-सा है। कुछ एक कहानीकारों को छोड़कर अधिकांश जेम्स कुण्ठित भावनाओं के शिकार हैं, चाहे वह गुण्डा यौन जीवन की विषमता से उत्पन्न होती हो या आर्थिक जीवन के विरोधों से। आज की अधिकांश कहानियों में व्यंग्य जैसे भावना की दुर्बलता को लेकर बनी गयी टिप्पणियों के स्तर तक ही सीमित रह जाता है।

अतिशय बौद्धिकता व्यंग्य की चेतना पर जब छा जाती है तो उसे उद्धत बना देती है और अतिशय भावुकता व्यंग्य के लिए परिस्थिति निर्मित ही नहीं होने देती। आज के कथा-साहित्य में ये दोनों प्रवृत्तियाँ न्यूनाधिक रूप में वर्तमान हैं, फलतः व्यंग्य को जैसे विकसित होने का अवसर ही नहीं मिल पाता है। जो थोड़े नए लोग व्यंग्य की दिशा में प्रयत्नशील हैं उनके भी म्यलन का खतरा हमेशा बना रह जाता है। व्यंग्य लेखक से तटस्थता की माँग पड़ती है और मरिहट व्यक्तित्व की भी। मात्र सामयिक और आर्थिक, प्रदान करने के ऋतुके व्यंग्य की कोटि में आज नहीं आ सकते। दूसरी चीज यह है कि आज हमने कुछ हद तक अन्तर्विरोधों से समझौता कर लिया है और मानने लगे हैं कि मानव-जीवन में अन्तर्विरोध कोई पाप नहीं है। यदि कोई हम अन्तर्विरोध को अपने व्यक्तित्व का मन्त्रमार् (डिटरमैन—आइ एम वास्ट, आइ एटिन मलिट्ट्यूड्स) मान लेता है तो फिर उस पर व्यंग्य करने का प्रयत्न हो कहाँ उठता है। एक प्रसिद्ध हिंदी लेखक की कुछ पंक्तियाँ उद्धृत करें— 'और मान ही लीजिए कि किसी के कर्म में कुछ परम्पर विरोधी तत्व आप पाने हैं और वह केवल कर्म में नहीं, कर्ता की चेतना में भी पाया जाता है, तो इसमें तो क्या मित्र हो जायगा'... क्या अन्तर्विरोध होना पाप है? या अपराध है?

या अपायता है—जीने की, समाज में रहने की, लिखने की, कला-कृतित्व की? ... अन्तर्विरोध का होना या लक्षित होना, अपने-आप में बहुत बड़ा नकारात्मक तर्क है, ऐसा कोई साहित्यालोचक (!!) भी कैसे मान सकता है मेरी समझ में नहीं आता ... ।”

इस तरह के वक्तव्य को भी आत्मसंरक्षणात्मक प्रतिक्रिया मान समझता हूँ। जो पूर्ण है उसमें अन्तर्विरोध होना उसका संघसारी गुण है, जो अपूर्ण है उसमें अन्तर्विरोध होना उसकी अतिरिक्त अपूर्णता है। व्यंग्य को जो लोग आत्मसंरक्षण के संस्कार से कुठलाना चाहते हैं वे ऐसे ही ‘नकारात्मक तर्क’ से काम लिया करते हैं, वे संपूर्ण तर्क को ही नकारात्मक मान लेते हैं। इस सम्बन्ध में बेसिल विले (Basil Willey) की महत्वपूर्ण व्याख्या को उद्धृत करूँ— “For the identification of man's nature with the thinking principle within—the feeling that we are that part of us which cogitates— must produce the concurrent realization that there is a vast discrepancy between man's ideal and his actual nature.”

व्यंग्य की मंगिमा के लिए जो आवश्यक बोध चाहिए उसका रचनाकार के व्यक्तित्व में अभाव होना कोई अच्छी चीज नहीं है। वहाँ हम सामान्यतः ऐसा कहने को उत्सुक नहीं हैं कि वर्तमान युग में व्यंग्य के लिए गुंजाइश ही नहीं रह गई है कि आज व्यक्ति का व्यावहारिक जीवन सर्वथा अन्तर्विरोध-भुक्त हो गया है। आज भी कथा-साहित्य में व्यंग्य लिखने वाले लोगों की कमी नहीं है। सम्प्रति, डॉ० प्रभाकर नाचवे, धर्मतराय, नागार्जुन, राजेंद्र यादव, कृष्ण बलदेव वैद्य, मोहन राकेश, हरिशंकर परसार, विजयदेव नारायण साहू, अमरकांत प्रभृति से लेकर मानवीय व्यवहारों के अन्तर्विरोध पर, युग से व्यक्ति के जीवन-सम्बन्धों के अन्तर्विरोध पर काफी सफलता से कलम चला रहे हैं। ‘होरक जयन्ती’, ‘शक मुर्गों को एक शाम’, ‘समाधि’, ‘बिन्दुजी’, ‘एक अज्ञात आदमी की कहानी’, ‘विज्ञापन युग’, ‘बाबू पुराण’—जैसी रचनार्थ तो लिखी जा रही हैं, ‘डिप्टी कलक्टर’—जैसी रचनार्थ भी लिखी जा रही हैं। हाँ,

१. बेसिल विले—‘सेर्विटीन्स सेन्चुरी बैकग्राउण्ड’, पृ० ८१ (पेंगुइन, १९६२)।

यशपाल के 'अण्डरटोन' में व्यंग्य लिखने वाले कहानीकार, सम्प्रति, नगण्य हैं।

चाहे शुद्ध व्यंग्य-क्याएँ आज बहुत कम लिखी जा रही हों, मगर व्यंग्यात्मक चेतना का अभाव आज के कथा-साहित्य में नहीं है। प्रत्येक कहानीकार, जो युगबोध को प्रतिफलित करने की चेष्टा करता है, अवरोधक तत्वों को लेकर व्यंग्य करता है। फर्क यही है कि वह व्यंग्य करता हुआ भाव की दिशा पकड़ लेता है, उसी स्थल पर रुक नहीं जाता। उम्र जी की तरह व्यंग्य ही उसका कव्य नहीं है। उम्र जी की तरह आज का व्यंग्य-लेखक अपना ध्वंसात्मक प्रतिमा को ही कलात्मक बल के रूप में नहीं लेता।

स्पष्ट है कि आज गहरे स्तर पर बोध की आवश्यकता व्यंग्यकार भी महसूस करता है, इसलिए उसका व्यंग्य बड़ा सूक्ष्म और सकारात्मक होता है। राजेंद्र यादव, मोहन राकेश, अमरकान्त और सर्वेस्वर दयाल की रचनाओं में व्यंग्य के रूपक इसीलिए भावनाओं पर चोट करते हैं, बुद्धि-वैभव का प्रदर्शन मात्र नहीं। भाव-बोध के स्तरों पर जीवन के विरोध को पकड़ने का प्रयास प्रारंभ होता है अश्वेय की कहानियों से ही। श्वर कुछ अधिक प्रगल्भ होकर हरिशंकर परसार् ने व्यंग्य लिखे हैं। परसार् के व्यंग्य चूँकि सामयिक और निश्चित लक्ष्य को ध्यान में रखकर गढ़े गए होते हैं, इसलिए कभी-कभी विषय-वस्तु की स्वामाविक अमंगति को थोड़ा नाटकीय विस्तार भी देते हैं।



फेंटेसी, रूपक, रोमांस और आत्मशोध कथा-विधायें

यशपाल जी के कथानकों पर विचार करते हुए मुझे बार-बार ऐसा लगता है जैसे वे घटनाएँ गढ़त हैं। हर समये कथा-लेखक कल्पना से घटनाएँ गढ़ता है और वैसे कथाकार तो अनिवार्यतः, तिनका सम्बन्ध कथा की लोकव्यापी चेतना में है। प्रेमचंद को किष्किगोई सर्वमान्य है। इधर अपनी रचना-प्रक्रिया पर छोड़ा-या वस्तु प्रकाशित कर यशपाल जी ने मेरी धारणा को मजबूत कर दिया है। यशपाल जी से अगर मेरी कोई शिकायत हो सकती है तो कम यही कि जिस अद्भुत कल्पना-शक्ति का उपयोग वे बाम्बुसत्य जैसी लगने वाली घटनाओं के निर्माण में करते हैं, उसी का उपयोग वे 'फेंटेसी' गढ़ने में भी कर सकते हैं। हिंदा में फेंटेसी की विधा का विकास नगण्य हो दुभ्रा है। मेरी हम सनाह पर (सनाह देने के काबिल तो नहीं हूँ) कुछ लोग चौंक सकते हैं। मैं चौंकाने-चमकाने करने लिए कोई सवाल उठाऊँ, वह मुझे प्रिय नहीं है। 'फेंटेसी' को मजबूत ही मैं 'बम्बुसत्य' के प्रति दूसरा और नया दृष्टिकोण (Second vision) समझता हूँ।

फ्रायका (Kafka) को प्रसिद्ध कहानी 'मेदामोंग्रेसिम' या 'दि हन्टर ग्रैशुस' (The Hunter Gracchus) पढ़ते हुए मुझे बार-बार यह ख्याल आता रहा कि क्या यशपाल जी की कल्पना ऐसी फेंटेसी गढ़ने में समर्थ नहीं हो सकती? क्या यशपाल बम्बुसत्य के प्रति इस नवीन दृष्टि का उपयोग नहीं कर सकते? अपनी अद्भुत कल्पना-शक्ति के उपयोग के द्वारा क्या वे जीवन को पत्यक्ष या आन्तरिक अमंगलियों को उभार नहीं सकते? इसके लिए क्या 'फेंटेसी' का उपयोग वे नहीं कर सकते? मेरा विश्वास है, यशपाल जी किसी भी फेंटेसी-लेखक को इस दिशा में पीछे छोड़ सकते हैं।

कुछ लोगों का ख्याल है कि बम्बुसत्य के प्रति प्रत्यक्ष के सिवा कोई दूसरी दृष्टि नहीं होती। यथार्थवादी दृष्टि-पोटना के सिवा अथार्थ को पाने का कोई

दूसरा चारा नहीं है। काव्यका वा कहानी 'मटामाफसिस' में एक ही स्थान पर पेंटेसी का उपयोग है, शेष पूरा कथा यथार्थ के घरातल पर स्थित है। साम्सा (Samsa) का एक सुबह नाट गुलने पर अपन को भुनगा के रूप में बदला हुआ पाता। इसके बाद की पूरा कथा सामान्य यथार्थ के रूप में वर्णित होता है। उस शुद्ध पेंटेसी में कोई धर्म रूपक नहीं है जैसा उसका कहाना दि हण्टर प्रैशस में है। कहाँ किसी प्रतीक का उपयोग भी करके ने उस अर्थ में नहीं किया है। फिर 'पेंटेसी' का क्या अर्थ हो सकता है ? प्रसिद्ध नाटककार इन्सन ने अपने 'घान्टस' की भूमिका में लिखा था—'हमारा सामाजिक प्रसार का समय क्रोध आ गया है। दम्लत हिन्दा में भी आज कहानी का पिंसी-पिंटी सीमाओं का प्रसार का समय आ गया है। मगर उस सामाजिक प्रसार में समझ बुझ का, कल्पना शक्ति और रचनात्मक प्रतिभा का आवश्यकता है। (पुरानी सीमा को तोड़ने में केवल जिहादा नारा से हमारा काम नहीं चलेगा। 'नए कहाना के दृष्टिकोण के साथ हम नए की सामाजिक भी समझना जरूरी है।) काव्यका ने अपने 'मटामाफसिस' के द्वारा इस सीमा के प्रसार में सहायता की थी।

गरा दृष्टि में 'पेंटेसी' हमारा बहुत सी आंतरिक अव्यक्तियों को सहज प्रकाश में ला सकती है। यथार्थ का जो तात्त्विक दृष्टिकोण का कहानी में है वह यथा इस धारणा को पुष्ट नहीं करता ? इस कहानी में जीवन के सामयिक यथार्थ को बहुत ही सही दिशा में उभारा गया है। रोन्डर्रा का जिनदगी में जो ऊँच (आन्वी) व्याप्त है वह आदमी के अस्तित्व को ही जैसे विरूप बना रहो है। अपने बाहर के यथार्थ से दबा-धुटा हुआ मनुष्य और उटना ही असह्य है जिन्हा भुनग के रूप में साम्सा। मगर भुनग के रूप में परिवर्तित साम्सा का यथार्थ बोध कितना तीव्र है उतना ही तीव्र बोध हम 'पेंटेसी' के द्वारा पाठकों में भी उत्पन्न होता है। मात्र के दृष्टिकोण में चिन्तित और हाटन में 'पेंटेसी' का उपयोग भी इसी बोध का दिला में हुआ है। आज के जीवन के 'ओन्वीर' परिवेश में यह आत्मबोध स्वयं ही वास्तविकता के प्रति एक नवीन दृष्टि प्रस्तुत करता है। भुनगा बनकर जिस वास्तविकता को साम्सा प्राप्त करता है, रायद अपने मानवीय रूप में वह उन कमा प्राप्त नहीं कर सकता था।

फैंटेसी, रूपक, रोमांस और आत्मशोध : कथा-विधायें

यशपाल जी के कथानकों पर विचार करत हुए मुझे बार-बार ऐसा लग
 है जैसे वे घटनाएँ ग़दते हैं। हर समय कथा-रूपक कल्पना में घटनाएँ ग़दती
 और बेस कथाकार ता अनिवार्यतः, जिनका सम्बन्ध कथा की लोकव्यापी चेतना
 है। प्रेमचंद की किम्मागोई सर्वमान्य है। इधर अपनी रचना-प्रक्रिया पर छे
 मा बहस्य प्रकाशित कर यशपाल जी न मेरी धारणा को मजबूत कर दि
 यशपाल जी से अगर मेरी कोई शिक्षाग्रत हो सकती है तो इस यही '
 अद्भुत कल्पना-शक्ति का उपयोग वे वास्तविक जैसी लगने वाल
 के निर्माण में करते हैं, उसा का उपयोग वे 'फैंटेसी' ग़दने में भी
 र्जित में फैंटेसी की विधा का विकास नगण्य हो हुआ है। वे
 (मनाह दें के काबिल तो नहीं हैं) कुछ लोग चौंक मरने
 समझ करके लिए कोई सवाल उठाऊँ, यह मुझे भिय न
 मचनुच ही मैं 'वस्तुमय' के प्रति दृग्ग और न
 vision) समझता हूँ।

ज़ाफ़का (Kafka) की प्रसिद्ध कहानी 'मेटर
 ग्रैशुस' (The Hunter Gracchus) पढ़ते हूँ
 आता रहा कि क्या यशपाल जी की कल्पना ऐसी प
 सकता ? क्या यशपाल वस्तुमय के प्रति इस तरह
 कर सकत ? अपनी अद्भुत कल्पना-शक्ति के उपयोग
 की प्रत्यक्ष या आन्तरिक अभंगतियों को उभार नहीं सक
 'फैंटेसी' का उपयोग वे नहीं कर सकते ? मेरा विरवास
 मैं फैंटेसी-लेखक को इस दिशा में पीछ छोड़ सकते हैं।

कुछ लोगों का ख्याल है कि वस्तुमय के प्रति प्रवृ
 र्ति नही होती। यथार्थवादो वृद्ध-देवता के सिवा

सलत' भद्रवर्त्तों सम्राट् का दर्शन कर उन्होंने यौवन-साम किया। किंतु माफ़णी तैयार न हुई। यौवन-साम करके गगदत्त में अविवेक के लक्षण प्रकट होने लगे। पतनी ने युवा पति को जिस भाव से स्वीकार किया उससे शास्त्रविद् पंडित को बड़ा दुरा दुःख। शिव की तपस्या करके उन्होंने पुनः अपनी उग्र शपथ माँग ली। श्वर पति को अमंगति से पीड़ित बूढ़ा ने पार्वती की तपस्या से गयानो पाई। स्थिति का यह विपर्यय स्वयं व्यथ्य बन गया।

फैंटेसी का बहुत सामान्य अर्थ है अतिरंजना। कथाकार के लिए यह अतिरंजना बोध की अनिवार्यता बन जाती है। उदाहरण के तौर पर दोस्तो-एव्सकी की प्रसिद्ध पुस्तक 'स्टर्न बारमानोव' को ही लीजिए, ईवान की मन-स्थिति को उभारने के लिए वहाँ परिस्थिति की अतिरंजना (मेत-ररय) की गई है। कात्रका की कहानी से उदाहरण दे ही चुका हूँ। मय और अवसाद के मूल में जो आत्मदर्श है उसकी अभिव्यक्ति के लिए सरमादेकोव की परिस्थिति की अतिरंजना भी इसी कारण सार्थक है। कात्रका और दोस्तोएव्सकी में यह अतिरंजना वस्तुसत्य से जुड़ी होती है। वहाँ प्रथम दृष्टि से ही वस्तुसत्य के प्रति यह अतिरंजित दृष्टि उत्पन्न होती है।

प्रसाद ने कथा-साहित्य में युद्ध अन्धरी फैंटेसी निमित्त की है, मगर उनके साथ सामान्य रूप से दोष यह है कि वे रोमांस के लिए ही परिस्थिति की अतिरंजना करते हैं। नुंकि उनका कथामक 'धीम' बहुत एकस्य है इसलिए उन्होंने अतिरंजना की जो विधियाँ अपनाई हैं, एक सपेन पाठक के लिए वे भी कथा-कहियों की तरह ही चचित सिद्ध होनी हैं। यही कारण है कि प्रसाद भी की फैंटेसी पर यहाँ बहुत बिम्बितार से विचार करना भी अनिवार्य नहीं समझता। जेनेद् फैंटेसी से अधिक स्पष्ट कहते हैं, इसलिए उनका चर्चा अन्यत्र करूँगा। हाँ, अश्वेय जी को अतिरंजना का मोह है। प्रश्न यह है कि जिन विषयों के बोध के लिए अश्वेय अतिरंजना करते हैं उन्हें क्या 'फर्टे बिज़न' से देना नहीं जा सकता? मेरा व्यक्तिगत विचार है कि लॉरेस की तरह उन्हें अतिरंजना का मोह है। कात्रका वाली अनिवार्यता अश्वेय के साथ नहीं है। यहाँ अश्वेय ने फैंटेसी के द्वारा प्रतीक-विधियाँ निमित्त की हैं, वहाँ अश्वेय उन्हें स्पष्टता मिली है।

फेंटेसी का उपयोग यदि एक रचनात्मक प्रतिभा का कहानीकार करता है तो जिन प्रत्यक्ष वास्तविकताओं तक उसकी पहुँच हो सकती है, शायद प्रत्यक्ष स्तर पर उसे किसी भी रूप में पाया नहीं जा सकता। जीवन के वास्तविक निरुदन (Dehydration) का जो अनुभव साम्प्रदायिक जीवन के दमन में होता है, क्या आदर्शों रहकर इतने विवृत रूप में उसे कभी प्राप्त हो सकता था ?

अर्थ यह हुआ कि फेंटेसी केवल 'पेन्ड्रगालिकता' नहीं है, वह वास्तव के प्रति सर्वथा एक नवीन दृष्टि भी बन सकती है। फर्क इतना ही है कि सत्य से, वास्तविकता का आँच से हम बचना चाहते हैं और सहसा जानने का फटका बर्दाश्त करने को हम तैयार नहीं हैं। फेंटेसी का क्या शिल्प के रूप में उपयोग करने वाला लेखक निरचय हो रचनात्मक प्रतिभा का कहानीकार होता है इसमें शक को कहीं कोई गुणाई नहीं है। सामयिक हिंदी कहानी में 'फेंटेसी' का अभाव बहुत खटकता है। गुजारिश यह है कि फेंटेसी का उपयोग कहानी में 'बोध' के लिए किया जाए, व्यंग्य के लिए नहीं। काफ़का ने निरचय ही व्यंग्य के लिए फेंटेसी का उपयोग नहीं किया है।

उम्र का कहानी 'गंगा, गंगादत्त और गागी' एक फेंटेसी है, मगर 'बोध' से अधिक उसमें व्यंग्य है। फिर भी चूंकि उसमें 'फेंटेसी' का उपयोग है, इसलिए यहाँ उस पर बिचार कर लेना मैं उचित समझता हूँ, यों अन्यत्र बहुत विस्तार से मैं उसकी चर्चा की है। गंगादत्त पचपन लड़के और भावन लड़कियों के पिता थे मगर मन से भोग की कामना न गई थी। उन्होंने सोचा दो कौ सख्या और हो जाए तो सुमेर के साथ मालापुरी हो जाएगी। एक दिन उन्होंने अपनी जिज्ञासा गागी (पंडिताइन) के सम्मुख रखी तो बूढ़ी गागी ने छि ' छि' के तिरस्कार के साथ उनका मतलब ठुकरा दिया। बोली—“थिक् मादण ! आर्यावर्त म रहते हुए आप भी विज्ञानी नहीं, ज्ञानी नहीं कोरे अज्ञानी हैं ! आपके पुत्र है पुत्रिय है और हैं पुत्र पुत्रियों के बच्चे ! फिर भी शकर ऐसे मगवान् को सतुष्ट कर आप लेंगे केवल यौवन ! रत्नाकर से माँगना पक ! हिमालय स मर आँख भूल का कामना” छि ! सौ बार छि मादण !” विवेक पर कामना हावी हो जाए तो सदासद का ज्ञान कहाँ रहता है, फिर एक मित्र के रूपांतर (कायाकल्प) से मादण की कामना और भी बलवती हो जाती है।

फलतः चक्रवर्ती सम्राट् का दर्शन कर उन्होंने यौवन-लाम किया। किंतु ब्राह्मणी तैयार न हुई। यौवन-लाम करके गंगदत्त में अविवेक के लक्षण प्रकट होने लगे। पत्नी ने युवा पति को जिस भाव से स्वीकार किया उससे शारत्रविद् पंडित को बड़ा दुःख हुआ। शिव की तपस्या करके उन्होंने पुनः अपनी उग्र वापस मांग ली। श्वर पति को असंगति से पीड़ित बृद्ध ने पार्वती की तपस्या से जवानी पार्ई। स्थिति का यह विपर्यय स्वयं ध्यंग्य बन गया !

फेंटेसी का बहुत सामान्य अर्थ है अतिरंजना। कथाकार के लिए यह अतिरंजना बोध की अनिवार्यता बन जाती है। उदाहरण के तौर पर दोस्तो-व्स्की की प्रसिद्ध पुस्तक 'मर्दन कारमाजोव' को ही लीजिए, ईवान की मनः-स्थिति को उभारने के लिए वहाँ परिस्थिति की अतिरंजना (प्रेत-दृश्य) की गई है। काफ़का की कहानी से उदाहरण दे ही चुका हूँ। भय और अवसाद के मूल में जो आत्मदर्श है उसकी अभिव्यक्ति के लिए सरमादेकोव की परिस्थिति की अतिरंजना भी इसी कारण सार्थक है। काफ़का और दोस्तोव्स्की में भेद यह है कि काफ़का वस्तुसत्य के प्रति दृष्टि से ही एक अतिरंजित दृष्टि लेकर चलता है और दोस्तोव्स्की में यह अतिरंजना वस्तुसार से जुड़ी होती है। वहाँ प्रथम दृष्टि से ही वस्तुसत्य के प्रति यह अतिरंजित दृष्टि उत्पन्न होती है।

प्रसाद ने कथा-साहित्य में कुछ अच्छी फेंटेसी निमित्त की है, मगर उनके साथ सामान्य रूप से दोष दढ़ है कि वे रोमांस के लिए ही परिस्थिति की अति-रंजना करते हैं। चूंकि उनका कथात्मक 'धीम' बहुत एकलम है इसलिए उन्होंने अतिरंजना की जो विधियाँ अपनाई हैं, एक सचेत पाठक के लिए वे भी कथा-रुदियों की तरह ही चर्चित सिद्ध होती हैं। यही कारण है कि प्रसाद जी की फेंटेसी पर वहाँ बहुत विस्तार से विचार करना मैं अनिवार्य नहीं समझता। जेनेन्द्र फेंटेसी से अधिक रूपक गढ़ते हैं, इसलिए उनकी चर्चा अन्यत्र करूँगा। हाँ, अश्वेय जी को अतिरंजना का मोह है। प्रश्न यह है कि जिन विषयों के बोध के लिए अश्वेय अतिरंजना करते हैं उन्हें क्या 'फर्स्ट विज़न' से देखा नहीं जा सकता? मेरा व्यक्तिगत विचार है कि लॉरेंस की तरह उन्हें अतिरंजना का मोह है। काफ़का वाली अनिवार्यता अश्वेय के साथ नहीं है। जहाँ अश्वेय ने फेंटेसी के द्वारा प्रतीक-भित्तियाँ निर्मित की हैं, वहाँ जरूर उन्हें सफलता मिली है।

इधर क कहानीकारों में विष्णु प्रभाकर का 'धरती भव मा धूम रही है' का जिव नामवर सिंह ने किया है। सचेतुच वहाँ परिस्थिति का अतिरंजन का एक सार्थकता है। उस बात पर विस्तार से विचार करने के पहले यह विचार कर लेना उचित समझता हूँ कि ऐसी कौ सफलता किस प्रकार परिस्थिति-आधार (Enveloping action) की समर्थ योजना कर लेने में है। काव्य का उदाहरण फिर प्रस्तुत करने की मजबूरी है। कारणान अपनी कहानी में सगर्भ सामाजिक परिस्थिति का बहुत सार्थक मकेत प्रस्तुत किया है। साम्सा के चारों ओर फैली यह सामाजिक परिस्थिति सब्से अर्थ में 'ओष्मनादजिग' है। अपने बदले हुए रूप में इस अमानवीय जीवन स्थिति का बोध उस बड़ी सहजता से हो जाता है। इस जीवन स्थिति में जो कुछ अरुध्य है उस आभिमौक्तिक रूप में हो प्राप्त किया जा सकता है। इसी 'अति-मानसिक' सत्य को प्राप्त करने, बोधगम्य बनाने के लिए हम अतिरंजन का प्रयोग करते हैं, सामान्य रूप से और सभी परिस्थितियों को लेकर अतिरंजन करना कहानीकार का कमजोरी ही मानी जाएगी।

मिल्डू (Milieu) निर्मित करने के लिए सामान्यतः परिस्थितियों का अतिरंजन नहीं की जाती, कम-से कम समर्थ कथाकार इस दिशा में प्रयत्न नहीं करता। सामान्यतः सामाजिक संदर्भ की असंगति दिखलाने के लिए या

जैसे प्रकार पैराबल्स (Parables) में होता है। यों इस कहानी का रूपक द्रुत साग नहीं है। फिर भी यह कहानी समसामयिक जीवन का एक व्यापक संदर्भ लेकर प्रतीकपूर्ण ढंग से उसका उत्थापन करती है। हीरा और तोती वस्तुतः भारतीय राजनीति की दो धारा-से हैं जो समान रूप से वर्तमाना के लिए संघर्ष कर रहे हैं और उन दोनों का संघर्ष एक समान लक्ष्य से प्रेरित है; यों दोनों के व्यवहार और व्यापारों में आधारभूत अन्तर है। चाहे प्रेमों, गुणों आदि को व्यापक संगति इस रूपक में न भी हो मगर सीमित रूप में भी इसका अन्यार्थकत्व बहुत स्पष्ट है। जैनेन्द्र की प्रसिद्ध कहानी 'नीलम देश की राजकन्या' भी एक प्रकार का रूपक ही है। सूथर ने लिखा है—“The allegory of a sophist is always screwed.” जैनेन्द्र के कथारमक रूपकों के साथ भी यही परीशानी है। ये कथारूपक सर्रासप की गति से बढ़ते हैं, अर्थात् इनके बढ़ने के लिए आवश्यक है कि पीछे की ओर लौटा जाए ! सामान्य पाठक चूंकि इस गति से अभिज्ञ होता है, इसलिए अर्थ पाने में उसे हमेशा कठिनाई होती है। यहाँ 'नीलम देश की राजकन्या' के रूपक पर बहस करने की गुंजाइश नहीं है, इसलिए उसके सम्बन्ध में कुछ महत्त्वपूर्ण संकेत देकर ही आगे बढ़ना होगा। अश्वेय की 'शत्रु' शीर्षक कहानी इस अर्थ में आधुनिक रूपक है। 'शत्रु' वस्तुतः आत्मानुभवजन्य विवेक के उत्थापन और संघर्ष का रूपक है। इसके अवयव चूंकि बहुत साफ हैं, इसलिए इसका महत्त्व स्वयं ही स्पष्ट है।

कथाओं में आधुनिक रूपकों की प्रकृति की मित्रता कोई भी सचेष्ट पाठक सहज ही पा ले सकता है। चाहे हम 'दो बैलों की कथा' को लें या 'नीलम देश की राजकन्या' को या 'शत्रु' को, इन सब में कहीं कोई धार्मिकता नहीं है। कहीं धन्यार्थक भावना राष्ट्रीयता के रूप में उदाहृत की जा सकती है, कहीं आत्मपूर्णता के रूप में और कहीं आन्मान्वेषण की उपलब्धि के रूप में। इन सब की प्रकृति आधुनिक है, सबका गुण-धर्म आधुनिकता-बोधक है। प्रेमचंद की कहानी में सामूहिक संस्कार की प्रेरणा के कारण रूपक सर्वथा नया है, अपनी चेतना के कारण विलुप्त ही सामयिक। इसके विपरीत अश्वेय और जैनेन्द्र की कहानियों में मध्यवर्ग का बौद्धिक और भावात्मक उत्प्रेषण बहुत स्पष्ट है।

है। अश्वेय का विवेक वस्तुतः आन्मविकसित बुद्धि ही है। उपर्युक्त सम कथाओं को बार-बार पढ़ जाइए, कथात्मक स्तर पर इनका अर्थ पाने में आपके कठिनार्थ होंगे। कारण स्पष्ट है, ये सामान्य कथाएँ नहीं हैं बल्कि बहुत सुधरता से निर्मित स्तक हैं जिनमें बुद्धि और भावना के क्रियात्मक रूप को अभिव्यक्त करने की चेष्टा की गयी है। मेरी दृष्टि में उनके रूपकों में यह अर्थ-विरोध या उसकी मगिमा बहुत महत्वपूर्ण है। यहाँ पर मुझसे तो सजग पाठक प्रश्न कर सकता है कि इन रूपकों के पीछे कोई मूल्य की सर्वमान्य पद्धति भी कार्य करती है या ये केवल लेखक के स्फुट भावों हैं। मध्ययुग के ऐसे रूपकों के पीछे एक संपूर्ण धार्मिक-नैतिक पद्धति कार्य करती थी आधुनिक लेखक के इन रूपकों के पीछे कोई सामान्य मूल्य-पद्धति (System of values) क्या उसी तरह कार्य करती है? मध्ययुग की तरह हमी सामयिक युग ने किसी एक सर्वमान्य मूल्य की कोई पद्धति निर्मित नहीं की किंतु इतना तो स्पष्ट ही है कि इन रूपकों में सर्वत्र व्यक्ति और समाज के नैतिक सम्बन्ध के संकेत मिल जायेंगे। यदि अश्वेय और जैनेन्द्र की कथाओं में विरलेषण किया जाए तो मूल्य के प्रति उनके वैयक्तिक उन्मेष की स्पष्ट पद्धति लक्षित हो जायेंगी। जैनेन्द्र और अश्वेय दोनों ही, इस अर्थ में, व्यक्तिबोधक मूल्यों के प्रतिष्ठाता हैं, यों जैनेन्द्र अन्ततः व्यक्ति-बोध को विराट् के बो से मिलाकर देखने की स्मृति रखते हैं। 'नीलम देश की राजकन्या' में य स्मृति बहुत स्पष्ट है। अश्वेय को ऐसा भावात्मक उपचार प्राप्त नहीं है, विवेक की बुद्धि की आत्मिक प्रक्रिया के रूप में स्वीकार कर अन्ततः व्यक्ति की ही प्रतिष्ठा करते हैं।

बुद्ध लोगों का ऐसा ख्याल है कि ऐसी तत्त्वेषक दृष्टि (Alienated vision) ही हमारे युग के सांस्कृतिक संकट का निदान प्रस्तुत कर सकत

१. इस सम्बन्ध में जैनेन्द्र ने स्वयं लिखा है—“शुरु में जो लिखा वह उन दश हुई भावनाओं का रूपक था जो स्थिति की हीनता से कल्पना की सुरक्षित में अपना बसेरा बसा-जैलाकर फलती-फूलती है। बुद्ध कहानियाँ बनीं जिन में जो खुद न बन सकता था वह कहानियों के नायकों के जरिये बन गया।”

है। मे यहाँ मूल्यों के औचित्य पर बहस करना पसंद नहीं करूँगा। प्रेमचंद को भी शायद यह निदान स्वीकार नहीं था। खैर ! इन रूपकों के पीछे मूल्य-निर्माण की समानांतर प्रक्रिया का अपना एक विशिष्ट महारस है, क्योंकि यह हमारे युगबोध को अभिव्यक्त करती है। फर्क इतना ही है कि जैनेन्द्र अपनी अतिरंगित दृष्टि को 'मिथ' बनने देना पसंद करते हैं, भरोय को यह पसंद नहीं है। प्रेमचंद को भी शायद यह पसंद नहीं था।

भगिमा गति की सूचना देती है और आधुनिक रोमांटिक कहानियों की एक विशिष्ट भगिमा है। कहते हैं कि प्रेमचंद ने प्रेम को रोमांस के धरातल तक कमी उठने ही नहीं दिया है। बहुत हद तक प्रेमचंद की प्रेम-कहानियों के सम्बन्ध में यह दृष्टिकोण सही है। ऐसी कहानियों में भी, जहाँ रोमांस के लिए गुंजाइश है, प्रेमचंद ने अपने को सीमित ही किया है। कारण बहुत स्पष्ट है। आधुनिक रोमांस के पीछे जो 'हेतुविरिस्त' प्रवृत्ति काम करती है, प्रेमचंद का सदा से उससे विरोध रहा है। वे प्रेम को किसी भी अर्थ में मोग के दायरे में ले जाना स्वीकार नहीं कर सकते थे। जहाँ उन्होंने प्रेम के लिए रोमांटिक परिस्थितियाँ भी देखी हैं वहाँ भी उन्होंने उससे बहुत कम काम लिया है। 'तथ्य' शीर्षक कहानी इसका बहुत अच्छा उदाहरण है। 'तथ्य' के नायक को नायिका के वैधव्य के सम्मुख लाकर प्रेमचंद ने जैसे बलात् उसके भावेग को दूसरी दिशा में मोड़ दिया है। कहानी में यह मोड़ बहुत स्पष्ट दिख जाता है।

जैनेन्द्र ने 'प्रेम' को शुद्ध आधिभौतिक तत्त्व के रूप में देखा-परखा है। 'नालम देश की राजकन्या' में प्रेम का जा रूप है, सामान्यतः वही उनके प्रेम-सम्बन्धी दृष्टिकोण का भी रूप है। उनका यह शुद्ध मानसिक प्रेम कभी-कभी पाठक को अजीब-अजीब करिश्में दिवाकर चौंकाता है। अगर इसे सामान्य रूप से 'नृशान्स' भी मान लिया जाए तब भी हमारे सम्मुख यह प्रश्न बना ही रहता है कि प्रेम की इस आधिभौतिक 'प्रेरणा' को मानवीय सम्बन्धों के बीच स्थापित करने का आग्रह जैनेन्द्र में इतना तीव्र क्यों है ! इसके लिए उन्हीं के शब्दों में उनकी दलील सुनिए—“जीवन में सौन्दर्योन्मुख भावनाओं को नैतिक (शिवरूप) वृत्तियों के विरुद्ध होकर तन्त्रि भी चलने का अधिकार नहीं है।” जैनेन्द्र स्थिति बहुत स्थानों पर अन्तर्गत हो गई दीगयी है।

शपिनहावर को एक स्थापना यहाँ ध्यान देने योग्य है। उसने बहुत स्पष्ट में लिखा है—“For all love, however ethereally it may itself, is rooted in the sexual impulse alone.” इस भावना के पीछे जो जिजीविषा (Will to live) है, वस्तुतः वह मंगी माँग करती है। भावना की वास्तविकता और आत्मवचना के भेद को र के लिए शपिनहावर की यह मान्यता बहुत स्पष्ट आधार प्रस्तुत करती है।

जैनेन्द्र की कहानी ‘दृष्टिकोण’ रोमांस की एक विचित्र भूमिका से शुरू है। भूमिका का यह वैचित्र्य शील-वैचित्र्य को जन्म देता है। ‘भेद प्रति मुद्रा का अतलातक माँ की प्रेम क्या इस भूमिका-विशेष के कारण आत्मवचना नहीं बन जाता? इस योग्य समर्पण का क्या भावना की विकृता या गहराई अभिव्यक्त हो पाती है? प्रेम की यह असांख्यिकता उपलब्धि के कारण अपने को सार्थक करती है, यह पाठक के लिए केवल रह जाता है। ‘सुनीता’ के लेखक से प्रेम के प्रति यह आधिमौलिक दृष्टि ही समाव्य बन जाती है। प्रेम की प्रौढ़ता का उपहास जैनेन्द्र अपनी कहानी द्वारा खूब कर लेते हैं। ‘हरमैन ब्रोख (Hermann Broch) की ‘जेरलीन, दि ओल्ड सर्वेंट गर्ल’ से तुलना करने पर यह भेद बहुत स्पष्ट आया। प्रेम की प्रौढ़ता के कारण और परिस्थिति के परिवर्तन आत्मदश या उत्साह ‘जेरलीन’ में प्राप्त होता है, उसका एक अर्थ ‘दृष्टिकोण’ में प्राप्त नहीं होता। क्या की परिसमाप्ति में जो स्पष्टीकरण चाहिए, या ‘जेरलीन’ में है उसका भी ‘दृष्टिकोण’ में सर्वथा अभाव है। ‘दृष्टिकोण’ में प्रेम के प्रति समर्पण की एक विचित्र-सी भावना जगा जैनेन्द्र ने चेष्टा की है। यह विचित्र समर्पण अपनी सारी नैतिक विवर के बावजूद भावना-प्रवणता का प्रमाण नहीं है। प्रेम के प्रति लेखक का अपौरुषेय दृष्टिकोण करीब-करीब सब कहानियों में साधक हो जाता है। रोमांस का तानाबाना जैनेन्द्र खूब सुनत है, उस सब प्रणवम बनाकर भी रसने का छद्म उन्हें आता है।

अब यदि इसके विपरीत प्रेम-सम्बन्धी मानवाय भावना के प्रति एक प्रकट दृष्टिकोण व्यक्त करते हैं। कम-से-कम भावना की वास्तविकता

में जैनेन्द्र से बहुत अधिक है। अधिकांश रोमांस-कथाओं में भावना का औदात्य इसलिए बन पाता है कि अज्ञेय उसे सहज से सहजतर बनाने की जटिल प्रक्रिया में नहीं उलझते। प्रेम उनके लिए एक वस्तुनिष्ठ भाव-सम्बन्ध है। यह वस्तुनिष्ठता क्या कथा-चरित्र का अपने प्रति ईमानदार होना ही नहीं है? इस सम्बन्ध में अज्ञेय जी ने लिखा है—“इतना शायद कहानी में से निकाला जा सकता है कि रेखा अपनी भावनाओं के प्रति सच्ची रहना चाहती है, भीतर के प्रति अपने उत्तरदायित्व को उसने समर्पण की सोमा तक पहुँचा दिया है।” अज्ञेय जी की अधिकांश रोमांस-कथाओं के साथ यह स्थापना लागू होती है। इस अर्थ में उनकी वस्तुनिष्ठा का एक विशेष अर्थ है, शायद देकार्त या बर्कले-वाला अर्थ। इस अर्थ में उनके पात्र जैनेन्द्र की रोमांस-कथाओं के पात्रों से बहुत भिन्न हैं।

अज्ञेय जी की अधिकांश रोमांस-कथाएँ आत्मशोध-मूलक हैं। ऐसी कहानियों में उन्होंने भावना का अर्थ जानने का प्रयास किया है। प्रेम की भावना के अन्तर्गत ‘अधिमात्र’ का अनुभव हो एकमात्र सत्य नहीं है, उनकी प्रत्यवस्थाएँ भी उसनी ही सत्य हैं। ‘रेखा की भूमिका’ के प्रसंग में इस सम्बन्ध में उन्होंने बहुत विस्तार से विचार किया है। अज्ञेय के बाद रोमांस-कथाओं के दो रूप स्पष्टतः लक्षित होते हैं, एक वैसी रोमांस-कथा जिसमें प्रेम के व्यापारों का तो बड़ा सांग चित्रण किया गया है किंतु जिसमें प्रेरक भावना का सर्वथा अभाव-सा है। इसके विपरीत ऐसी रोमांस-कथाएँ भी लिखी जा रही हैं जिनमें व्यापारों के प्रेरक तत्वों को ज़ेकर ही उनका मर्म खोला गया है।

सामान्य रोमांस-कथाएँ आज अपेक्षाकृत कम लिखी जाती हैं, कम-से-कम पत्र-पत्रिकाओं में सामान्य स्तर पर जो कथाएँ प्रकाशित होती रहती हैं वे कुछ वर्षों पूर्व की रोमांस-कथाओं से अनिवार्यतः भिन्न हैं। प्रेम के अन्तर्गत स्त्री-पुरुष के सामान्य व्यापारों तक सीमित रहकर कोई कथा, संभव नहीं है कि आज पाठकों की रचि को तुष्ट करे। वस्तुतः आज का पाठक इन व्यापारों से अधिक उन भावान्मक अवस्थाओं में रमना चाहता है जिनसे प्रेम की वास्तविकता निर्मित होती है। इस अर्थ में रोमांस की प्रौढ़ता आज सामान्य रूप, से देखी जा सकती है। रामदुमार, निर्मल वर्मा, रंशु, श्रीकांत वर्मा, उषा प्रियंवदा,

मन्सू भट्टारी इत्यादि ने कुछ अच्छी रोमांस-कथाएँ हिंदी को दी हैं। रोमांस को ट्रेजेडी को लेकर लिखी गई उपर्युक्त लेखकों की रचनाएँ चाहे श्री दे० प्रदीप, राजेश्वर प्र० सिंह, निर्गुण इत्यादि की एक जमाने की रोमांस-कथाओं से प्रौढ़ मालूम पड़ें किंतु आज के मदर्भ में वे लेखकीय प्रौढ़ता का प्रमाण नहीं हैं। अनेक को प्रौढ़ता इनमें से कोई नहीं पा सका है। प्रेम के अन्तर्गत भावना के प्रति जो महज आत्मोन्नति अनेक में प्राप्त होती है वह किसी सामयिक रोमांस-लेखक में प्राप्त नहीं होती। 'मसरो', 'ताजमहल', 'पठार का धीरज', 'गैदीन' इत्यादि कहानियाँ आज भी इस क्षेत्र में प्रतिमान हैं। कुछ सामयिक लेखक तो आज भी मध्ययुग की रोमांस-कथाओं की परंपरा में लिखते नज़ आते हैं 'रेणु', शैलेश मढियानी और मधुकर गगाधर इसके उदाहरण हैं।

रोमांस-कथाओं की सीमा पर यहाँ थोड़े में विचार कर लेना मैं अप्रासंगिक नहीं समझता। अधिकांश कथा-लेखक चूँकि रोमांस से कथा-लेखन प्रारंभ करते हैं इसलिए भी यह जरूरी है कि इसकी सीमाओं पर हम विचार कर लें। विषय के रूप में प्रेम साहित्य का सनातन कथ्य रहा है, मगर देश और काल के साथ उसकी सीमाएँ बदलती गयी हैं। आधुनिक लेखक जब प्रेम को विषय बनाकर लिखता है और उसकी बदली हुई भूमिका से अपने को अलग रखता है तो सामान्यतः पाठक की प्रतिक्रिया उसके प्रति अमावात्मक ही होती है। ऐसी रोमांस-कथाएँ हमें प्रमादित करने में असमर्थ रह जाती हैं।

जीवन और जगत् में सामान्य परिवेश के परिवर्तन के साथ हमारी भावना का क्षेत्र भी जटिल होता जा रहा है। यह जटिलता 'रोमांस' कथाओं में भी व्यक्त हुई है, किंतु जहाँ इस जटिलता का अर्थ केवल कुठा है वहाँ इसका भ्रम पराजित हो जाता है। 'मुद्राराक्षस', राजकमल चौधरी, जयसिंह, सुखवीर इत्यादि कतिपय लेखकों की कहानियों में इस कुठा की व्याप्ति पर आश्चर्य होता है। ऐसा लगता है कि प्रेम को सामान्य त्रियात्मक अवस्था का इनमें 'सर्वथा' अभाव है। प्रेम यहाँ न उसाहवर्क भावना है, न प्रेम में असफलता दुःखात्मक बोध; प्रेम का अर्थ यहाँ केवल शरीर है, चाहे उसका व्यापार एक व्यक्ति से हो या पूरे समुदाय से।

यों आज का हर कहानी-लेखक पूछे जाने पर क्या का विशेष उद्देश्य

आत्मशोध बताता है किन्तु वास्तविक आत्मशोध 'अज्ञेय' आदि कुछ कहानी-लेखकों को छोड़कर अन्य लेखकों में नहीं के बराबर ही मिलता है। आत्मशोध केवल आत्मसम्बन्धी शब्दावली की खोज नहीं है, न वह उस आत्म की खोज है जिसे अध्यात्मवादी प्राप्त करना चाहते हैं। वस्तुतः आत्मशोध प्रारंभ में केवल अनुमान का विषय रहता है, किन्तु इस दिशा में व्यक्ति के प्रयत्न उपलब्धि के धरातल पर इस खोज को सिद्ध करते हैं। पशुओं में इस आत्मशोध की संभावना नहीं होती, क्योंकि उनकी खोज केवल उन्हीं विषय-वस्तुओं तक सीमित है जिससे वे परिचित हैं—आहार, निद्रा के लिए स्थान और मिथुन के लिए जोड़ों तक। वे संतुलन बनाते नहीं, केवल व्याहत मनुष्य को पुनर्प्रतिष्ठित करते हैं। इस अर्थ में उनकी कोई अपनी इच्छा नहीं होती।^१

किन्तु मनुष्य इतिहास-निर्माता प्राणी है, जिसके लिए भविष्य सर्वदा उन्मुक्त रहता है। मनुष्य सर्वदा अपनी प्रकृति की खोज करता हुआ, इसीलिए, निरंतर विकसित होता आया है। चूंकि वह निरंतर अपनी सीमाओं और उपलब्धियों को प्रसारित करता चलता है, हर क्षण को छोड़कर आगे बढ़ता चलता है, इसलिये उसके आत्मशोध की भूमिकाएँ बदलती रहती हैं। इस शोध का अगर कोई मानस-चित्र हम बनाना चाहें तो स्वभावतः हमारी आँखों के आगे एक ऐसी सड़क का चित्र आणगा जो निरंतर आगे की ओर बढ़ती जाती है, अनंत देश की ओर ! और अगर हम अपने अतीत का कोई मानस-चित्र बनाना चाहें तो वहाँ उसका रूप एक शहर का होगा, जिसमें विभिन्न प्रकार के वास्तु-रूप का प्रयोग किया गया हो और जिसमें मृत और जीवित का व्यावहारिक भेद मिट गया हो। दोनों में समानता केवल हमारे उद्देश्य को लेकर मिट गयी है। पशु के लिए भविष्य सार्थक है और न अतीत ही — वह केवल अपने वर्तमान में रहता है !

चूंकि मनुष्य का शोध परिचित वस्तुओं से प्रारंभ अपरिचित की ओर उन्मुख होता है इसलिये उसके शोध की दमरी भी सर्पिलकार है। ममलन् वह अपने को ही जीवन-प्रवाह में उपलब्ध करना चाहता है। अज्ञेय, जेम्स जॉर्ज की कहानियों में इस आत्मशोध का रूप बहुत स्पष्ट है। अज्ञेय और

जैनेन्द्र में भेद इतना है कि जैनेन्द्र आत्म को अनात्म से या सर्वा में से जोड़कर देखते हैं, अर्थात् उसे केवल अपनी पूर्णता में उपलब्ध करना चाहते हैं। आत्म की पूर्णता के प्रश्न पर दार्शनिक दृष्टि को गुणावश है, इसलिए यहाँ इस प्रश्न को बढ़ाना में उचित नहीं समझता।

जैनेन्द्र अपनी आत्मशोधमूलक कहानियों के लिए कल्पना का विश्व गढ़ते हैं, जो स्थान-काल विवर्जित होता है। लेखक को यहाँ अपनी कल्पना-शक्ति का चमत्कार दिखलाने का पूरा अवसर प्राप्त हो जाता है। किंतु जो लेखक कल्पना के द्वारा हमारे परिचित विश्व को ही आत्मालोकित करता है, उसकी कल्पना निश्चित रूप से अधिक प्रखर मानी जानी चाहिए। अर्थात् को कल्पना में यह प्रखरता निश्चित रूप से अधिक है। अर्थात् की आत्मशोधक कहानियों में पात्र संपूर्ण अतीत का भोग और भविष्य का स्वप्न लेकर उद्घाटित होता है, इसलिए अपने वर्तमान में रहकर भी वह सेतु का काम करता है। अर्थात् जी ने लिखा भी है— “मैं (अर्थात् शेखर) तटवासी नहीं, मैं सेतुवासी हूँ— और हर साहित्यिक चरित्र ऐसा ही सेतुवासी है।” वस्तुतः कथा-चरित्रों को यही सार्थकता आत्मशोधक कहानियों की सफलता है। ऐसे ही जीवंत निर्माणोन्मुख पात्रों की सृष्टि कर अर्थात् की कहानियाँ सार्थक होती हैं।

हमारे मावानुभव में आत्मशोध एक प्रकार की साहित्यिक अनुकृति है। परंपरित आत्मशोधक कहानियों ने पात्र चाहे अपने प्रयास में हमेशा सफल ही होते हैं, मगर आधुनिक जीवनशोध की प्रक्रिया में व्यक्ति हमेशा सफल हो यह आवश्यक नहीं है। किंतु उसकी असफलता भी एक प्रकार के आत्म-साक्षात्कार से रागदास होती है।

आत्मशोधक कहानियाँ चूंकि मावानुभव के क्षेत्र में प्रयोग हैं, इसलिए उनका मावात्मक चरित्र होना स्वाभाविक ही है। इस मावात्मक चरित्र के दाव-जुद ऐसी कहानियाँ हमें जीवन-प्रवाह का बोध कराने में सहज समर्थ होती हैं। कहानी का इस विधा के विकास की समावर्ण स्वयंदोष है।

कहानी की पाठ-प्रक्रिया : कथा के स्तरों का प्रश्न

इधर एक अर्थ से हिंदी पत्रों में कहानी की पाठ-प्रक्रिया को लेकर प्रश्न उठाये जा रहे हैं। पाठ-प्रक्रिया का सम्बन्ध मूलभूत रूप से इस प्रश्न से है कि कहानी को मूल्य और सक्रिय रूप से पढ़ा जाए। प्रश्न जरा टेढ़ा है और स्पष्टता की माँग करता है। क्या कारण है कि आज की कहानियों के साथ ही यह प्रश्न इतने महत्वपूर्ण रूप से उभरा है, क्या आज के पहले की कहानियों में ऐसा कुछ नहीं है जो सूक्ष्मता और सक्रियता की माँग करता हो? प्रश्न नया हो सकता है लेकिन इस प्रश्न में अन्तर्हित सत्य नया नहीं है। हाँ, यह गलत है कि पहले की कहानियों की तुलना में आज की कहानियाँ ज्यादा अन्तर्मुख हैं, ज्यादा जटिल हैं। वह जटिलता क्यों उत्पन्न हुई इसके सम्बन्ध में हमने अन्यत्र विस्तार से विचार किया है—उसे दुहराना यहाँ अभिप्रेत नहीं।

इधर हाल में घटी एक घटना को लेकर इस समस्या पर विचार करना शायद कहीं तो बात और स्पष्ट हो जाएगी। कहानीकार मार्कण्डेय ने कहानी-कार अरक के संग्रह 'पलग' की समीक्षा करते हुए सगृहीत कहानियों की आलोचना की, तो अरक जी ने एक पत्र में लिखा—“कहानी जितने ध्यान से, पढ़े जाने की माँग करता है, उतने ध्यान से तुमने उसे नहीं पढ़ा।” इसी पत्रिका में, जिसमें यह पत्र प्रकाशित हुआ था, मार्कण्डेय साहब ने आलोचकों की समझदारी पर तरस खाते हुए लिखा था—“क्या वह (अर्थात् आलोचक) कहानी के पाठ के प्रति सचेत है?” कहानी के पाठ के सम्बन्ध में विभिन्न क्षेत्रों से आती हुई इस चेतावनी पर ध्यान गया तो डा० नामवर सिंह की बात याद आ गई। उन्होंने हिंदी पाठक-समुदाय को पाठ-सम्बन्धी चेतना पर लिखा है—‘कुल मिलाकर इस पाठक-समुदाय का पढ़ने का ढंग बहुत कुछ एक-सा है, चाहे वह हल्का-गुल्का हो या गंभीर, पेशेवर हो या स्वेच्छा-स्वीकृत, है वह अन्ततः असाहित्यिक।’ इसके उपरांत उन्होंने लिखा—“इस समुदाय में

ज्ञान, दृष्टि और रूचि का भेद चाहे जितना हो, किंतु इसके पढ़ने का जो ढंग है उससे किसी अच्छी नयी कहानी का चुना जाना संदेहास्पद है।”

पेंगवर या बेरेला, समस्त पाठक-समुदाय को डॉ० नामवर का यह चैलेंज है। डॉ० नामवर के इस आत्मविश्वास पर हमें आश्चर्य होता है (किमारचर्म मतः परम्)। हिंदी का पाठक-समुदाय बहुत विशाल और विविध है। जो लोग एक अर्सा पहले हिंदी के प्रति उदासीन थे या हिंदी को हेय दृष्टि से देखते थे, वे भी आज सहिष्णुता बरतने लगे हैं। रुद्र डॉ० नामवर सिंह को हिंदी का पाठक-समुदाय ज्ञान, दृष्टि और रूचि-भेद की नजर से विविध मालूम पड़ता है, फिर क्या कारण है कि इन सब के बाद उनके द्वारा एक अच्छी नई कहानी का चुना जाना संदेहास्पद हो? डॉक्टर साहब का सीधा-सा उत्तर यह है कि उनके पढ़ने का ढंग असाहित्यिक है। बात स्पष्ट नहीं होती, वस्तुतः ज्ञान, दृष्टि और रूचि ही मग्न या निग्न का विवेक पैदा करते हैं, फिर संदेह क्यों? साहित्यिकता या असाहित्यिकता ज्ञान, रूचि और दृष्टि के भेद के अतिरिक्त और कहाँ रहती है? रेने बैलक ने ज़रूर लिखा था कि काव्यालोचन की तुलना में कथा की आलोचना का स्तर बहुत पिछड़ा हुआ है किंतु, इसका यह अर्थ नहीं कि हम कथा का एक सर्वथा कृत्रिम नैतिक विभाजन गढ़ लें। शिवदान सिंह जो ने ठीक ही लिखा है, “डॉ० नामवर सिंह कहानी का एस्थेटिक्स गढ़ रहे हैं।”

डॉ० नामवर सिंह पाठक-समुदाय से ‘आत्मपूर्ण ग्रहणशीलता’ की माँग कर रहे हैं। यह माँग शब्दावली की दृष्टि से चाहे नई हो भी और किसी अर्थ में नई नहीं है। यह ठीक है कि किसी साहित्य का पाठक-वर्ग ग्रहणशीलता की दृष्टि से अधिक प्रस्तुत और अधिक चेतनवर्मा होता है और किसी का कम। हिंदी पाठक-समुदाय ही एक अर्सा पहले जिस स्थिति में था, उसमें आज नहीं है। पर ऐसा कभी नहीं होता है कि एकबारगी ही समस्त पाठक-समुदाय प्रसन्न और आत्मचेता बन जाए। फिर इस आत्मपूर्ण ग्रहणशीलता की रात भी कुछ कम जदिल नहीं है। क्या हिंदी में आत्मपूर्ण ग्रहणशील पाठक-समुदाय है ही नहीं? ऐसी बात नहीं है। जब तक कोई व्यक्ति उद्बोधक तत्वों के प्रति समग्न रहता है और उस समग्रता से क्रियशील बना रहता है तब तक हमें यह कहने का कोई हक नहीं है कि वह आत्मपूर्ण रूप से ग्रहणशील या चेतन नहीं

है। हाँ, अधिकतर लोगों के लिए पाठ और विशेषतः कथा-साहित्य का पाठ, 'एक 'सोपोरिक' क्रिया हो है। अधिकांश कथा-पाठकों का समुदाय समय काटने, मनोरंजन करने और जीद लाने के लिए कहानियाँ पढ़ता है, उसे ज़रूर आप लेखक के दृष्टिकोण के प्रति समर्पित पाठक की कोटि में रख सकते हैं। किंतु समस्त पाठक-समुदाय इतना ही निस्सहाय हो, इसे मानने को जाने क्यों भी नहीं करता। डा० नामवर सिंह की उपर्युक्त टिप्पणी से विरोध होते हुए भी उसके एक विशिष्ट मकेत से सहमत होना पड़ता है और वह संकेत यह है कि आज की कहानियाँ एकात्मक स्तर की नहीं होती। अर्थ-निष्पत्ति की दृष्टि से उनके अनेक स्तर हो सकते हैं। चूँकि पाठ-प्रक्रिया से अर्थ-निष्पत्ति का सीधा सम्बन्ध है इसलिए कथा के इन मिश्र स्तरों के प्रति भी हमें सचेत होना चाहिए जहाँ अर्थ निष्पन्न होता है। मनोरंजन के लिए पढ़ना भी निश्चित रूप से एक निरर्थक क्रिया नहीं है। जो लोग सिर्फ मनोरंजन के लिए पढ़ते हैं वे भी इसके अर्थ के प्रति सावधान रहते हैं, फलतः जहाँ कहानी उनका मनोरंजन नहीं कर पाती वहाँ वे उसके प्रति आलोचनात्मक रस अखिल्यार कर लेते हैं—चाहे वह आलोचनात्मक रस एक ही पंक्ति में अभिव्यक्त हो जाए—कि कहानी अच्छी नहीं है।

कुछ पाठकों को मैंने समर्पित कोटि का पाठक कहा है। तात्पर्य यह कि ऐसे पाठकों का अपना कोई दृष्टिकोण नहीं होता, जीवन के प्रति कोई अपना, कोई व्यक्तिगत अनुभवजन्य रस नहीं होता। वे बड़ी सहजता से लेखकीय दृष्टिकोण धारण कर लेते हैं। ऐसे लोगों की ग्रहणशीलता बहुत कुछ दूसरों पर निर्भर करने वाली होती है। यह स्थिति वांछनीय नहीं है। डेनिस थॉम्पसन ने किसी लेखक को उद्धृत किया है—“कला के प्रति व्यक्ति की प्रतिक्रिया के प्रकार में और उसकी सामान्य मानवीय अस्तित्व के प्रति तत्परता में एक प्रकार का अनिवार्य सम्बन्ध होता है।” जो व्यक्ति सामान्य मानवीय अस्तित्व के प्रति तत्पर (अर्थात् सचेत) नहीं है वह कला के प्रति भी तत्पर नहीं हो सकता मेरी दृष्टि में यही तत्परता उसकी 'ग्रहणशीलता' को आन्तर्पूर्ण बनाती है।

१. डेनिस थॉम्पसन—रीडिंग एण्ड डिस्टिन्क्मिनेशन, पृ० ३ की पाद-टिप्पणी. (संस्कृत, १९५६), १.

ऐसे ही तत्पर पाठक को सहृदय और 'भावप्रवण' कहा गया है। ऐसा पाठक अपने अनुभवों से भी अर्थ-ग्रहण करता है और उसी धरातल पर कला में व्यक्त अर्थ की परीक्षा करता है। समर्पित पाठकों की तुलना में ऐसे पाठक कम हैं, किंतु हैं और निरंतर विकसित हो रहे हैं।

परिष्कृत रुचि, आज की परिस्थिति में, सर्वसामान्य नहीं है। आज रुचि को विकृत करने के साधन अनेक हैं और निरंतर उनका प्रसार ही होता जा रहा है। सस्ती पत्रिकाएँ, सामान्य से भी सामान्यतर रुचि के लेखक, 'अपील' का आग्रह, ये सारी चीजें रुचि-परिष्कार में बाधक हैं। किंतु इन कुचिपूर्ण साधनों के विकास के साथ ही इनके प्रति चेतना का अनुपात भी बढ़ता जा रहा है। आज पाठक अच्छी कहानियों को माँग ज्यादा करता दीख पड़ता है। वह सस्ते स्तरों की कहानी को या तो ध्यात से बाहर कर देता है या उनके समानपाती होने पर उनकी कड़ी आलोचना करता है। आज के हिंदी कथा-साहित्य के पाठक की रुचि पर स्पष्ट करना एक प्रकार की अभावधानी (शायद साधास बरती गई^१) कही जाएगी।

कहानी की पाठ-प्रक्रिया से सम्बद्ध कुछ दूसरे महत्वपूर्ण प्रश्न भी हैं। इनका सबसे पहला पहलू है स्तरीय पाठ (Surface reading) के दोष। स्तरीय पाठ की सीमाओं का निर्देश करते हुए मोरिस बोदी ने^२ तोल्सतोय का जिक्र किया है। अमी सप-प्रकाशित 'शॉ आन शेक्सपियर' की समीक्षा में भी मुझे ऐसे ही मकेत प्राप्त हुए। तोल्सतोय ने शेक्सपियर के 'किंग लियर' को सिर्फ मेलोड्रामा कहा था और शॉ ने भी। मोरिस बोदी ने तोल्सतोय की आलोचना की और स्टेट्समैन के समीक्षक ने लिखा—“लेकिन शॉ निश्चित रूप से पूर्वाग्रह-ग्रस्त था।” शॉ का पूर्वाग्रह इसी बात से स्पष्ट होता है कि उसने लिखा है—
 “He is to me one of the towers of Bastille and down he must come” डॉ० नगेन्द्र-जैसे आलोचक अब प्रेमचंद के कथा-साहित्य को द्वितीय स्तर का मानते हैं तो कहना पड़ता है कि उनका दृष्टिकोण सुन्यस्त नहीं

१. मोरिस बोदी (जूनियर)— कॉन्ग्रेगोरी शॉट स्टोरीज़, भूमिका, पृ० १० (न्यूयार्क १९१४, फोरम बुक्स)।

२. 'नद स्टेट्समैन' में कुछ रिव्यू के अन्तर्गत समीक्षा, प्रिन्स २२, १९६२।

है। सिर्फ कथात्मक स्तर (Narrative level) पर भी देखा जाए तो प्रेमचंद की कथा-शक्ति अभूतपूर्व है। यहाँ कथात्मक स्तर की चर्चा आ गई है तो बात यहीं से शुरू करें।

कहानी के पाठ के प्रसंग में यदि उसका मर्म नहीं खुला, उसके अर्थ या सम्बन्ध मूल्यों की विवृति नहीं हुई, तो कहानी पढ़ने का सारा प्रयत्न बेमानी हो गया समझना चाहिए। पर प्रश्न यह है कि कहानी का मर्म या अर्थ कहानी में कहाँ होता है और पाठक उसे कैसे प्राप्त कर सकता है। इस समस्या को सुलझाने के लिए पाठ-प्रक्रिया-जैसी दुरुह शब्दावली का प्रयोग करना पड़ा है। कहानी का अर्थ शुद्ध कथात्मक स्तर पर भी हो सकता है या दूसरे समानांतर स्तरों पर भी। हाँ, आज की कहानियों में सामान्यतः वह कथात्मक स्तर पर नहीं होकर अन्यत्र ही होता है। प्रेमचंद की अधिकांश कहानियों को लीजिए, अर्थ कथात्मक स्तर पर ही वर्तमान मिल जाएगा। प्रेमचंद के बाद के लेखकों को लीजिए, संचेत से संचेत पाठक भी उसके प्रच्छन्न अर्थ के प्रति आत्मविश्वास से कुछ कहने के पहले सोचने को बाध्य हो जाएगा। प्रेमचंद और प्रेमचंदोत्तर कथा-साहित्य में आखिर यह भेद क्यों है? प्रश्न विचारणा की माँग करता है।

आज की इस स्थिति पर लिखते हुए डेनिस थॉम्पसन का कथन है—
 “The individual is assaulted on an unprecedented scale; there are so many claims on his attention that it is no wonder if he is left with no power of discrimination.”
 माँगें इतनी हैं कि पाठक संवस्त है। कितनी सूक्ष्मता लाए, कितना सक्रिय बने; फिर भी तुरा यह कि उसे आत्मपूर्ण रूप से ग्रहणशील न माना जाए। हिंदी को अपना प्रबुद्ध पाठक-वर्ग नहीं है, इसकी शिकायत तो हम एक असें से सुनते आये हैं किन्तु इस बात पर बहुत कम विचार हुआ है कि इसकी जिम्मे-
 दारी किस पर है। एकमात्र पाठक पर या लेखक पर भी। कहते हैं कि रूचि की ममावनाएँ स्वयं लेखक निर्मित करता है। जीवन के सामान्य रूपों के प्रति हिंदी पाठक की रूचि प्रेमचंद ने अपनी कहानियों से निर्मित की थी।

जैसा मैंने ऊपर लिखा है, कहानी की पाठ-प्रक्रिया का सम्बन्ध अर्थ के स्तरों

से है। हमने इस प्रसंग में यह भी कहा है कि आज की कहानियाँ अर्थ-स्तर की दृष्टि से वैविध्यपूर्ण हैं और उन्हें किसी एक स्तर की दृष्टि से पढ़ना छतरे से खाली नहीं है। डॉ० नामवर सिंह ने इस सदर्भ में एक महत्वपूर्ण कहानी की ओर हमारा ध्यान खींचा है। हेमिंग्वे की कहानी 'किलर्ज', इस दृष्टि से, डॉ० नामवर के दृष्टिकोण को बहुत स्पष्टता से उदाहरित करता है। निर्माण की दृष्टि से यह कहानी क्रेपस्कुलर (Crepuscular) है। स्तरीय पाठ के आधार पर उसे हम 'हस्तारों के मनोविज्ञान' की ही कहानी कह सकते हैं। किंतु कहानी का वास्तविक अर्थ उसके कथात्मक स्तर पर प्राप्त नहीं किया जा सकता। उसके लिए हम पूरे सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य में जीवन को देखना होगा। हेमिंग्वे की 'बनडिक्टेड' और 'दि सोल्जर्स रिटर्न' भी ऐसी ही कहानियाँ हैं जहाँ अर्थ सावना के स्तर पर खुलता है। मेमचद की कहानी 'कपन' का 'सुक्तिमार्ग' का कथात्मक स्तर निर्माण का दृष्टि से जितना भी साफ हो, अर्थ की दृष्टि से अपूर्ण है। इन कहानियों का मर्म जीवन के वृहत्तर सांस्कृतिक सदर्भ में खुलता है। इसी तरह गुलेरी जी की कहानी 'उसने कहा था' है। इस कहानी का सारा मर्म इसके भावात्मक घरातल पर स्थित है। इस सम्बन्ध में मैलकॉम काउले की कुछ प्रतिक्रिया उद्धृत करें। उन्होंने लिखा है^१—“Many of the classic American fiction were full of objects and actions that were intended to convey a whole group of meanings on different levels, there was the literal meaning and beyond it the moral meaning and looming in the distance, there was the final or anagogic meaning that transformed the symbolic object into a spiritual truth”

मोरिस बोर्दों ने अपने सफलन की भूमिका में इससे भी स्पष्ट शब्दों में कथा के विभिन्न अर्थ-स्तरों की चर्चा की है। पाठ-प्रक्रिया में इन स्तरों से परिचित होने की आवश्यकता पर बल देने की कोई विरह्य अपेक्षा नहीं है। ऊपर के विवेचन से ही यह स्पष्ट हो गया है कि कहानी के मर्म को ग्रहण करने

में इन विभिन्न स्तरों का ज्ञान कितना आवश्यक है ! अब हम यहाँ प्रत्येक स्तर की थोड़ा चर्चा करते हुए कहानी की पाठ-प्रक्रिया से उसका विनियोगी सम्बन्ध स्थापित करने का चेष्टा करेंगे ।

कथामय स्तर शुद्ध रूप से कथानक का स्तर होता है । इस स्तर पर कहानीकार चरित्र और घटनाओं के अन्वय, अन्तर्क्रिया और विकास के द्वारा कथानक का रूप निम्न करता है । डॉ० नामवर सिंह ने कथा-स्तर के अन्तर्गत ऐसी कहानियाँ का चर्चा की है जिन्हें हम पेंटेसी या घटना वैचित्र्य-प्रधान कहानियाँ कहते हैं । पेंटेसी निश्चित रूप से ऐसी कहानियाँ हैं जिनमें कथा-स्तर प्रधान रहता है (आधुनिक पेंटेसीज़ दृष्टान्त है, जैसे काफ़्का की 'मेटामॉर्फोसिस' और एक श्रेष्ठ कहानीकार की 'दि बायार भू दि बायस' आदि कहानियाँ) । 'पेंटेसी' के अतिरिक्त भी बहुत सारी कहानियाँ इसी स्तर के अन्तर्गत आ जाएँगी । किशोरी लाल गोस्वामी की रोमांटिक रचना 'इन्दुमती', राजा राधिका रमण की कहानी 'काना में वँगना', शिवपूजन जी की कहानी 'हठमगत जी' इत्यादि उदाहरणम्बस्व प्रस्तुत की जा सकती हैं । इसके अतिरिक्त प्रेमचंद जी की अधिकांश कहानियाँ इसी स्तर की हैं । इनमें घटना-संयोग के द्वारा पावन का कोई पहलू सहसा उद्भासित हो जाता है । प्रेमचंद के परचाय दरपाल की अधिकांश व्ययामक कहानियों का स्तर कथामय ही है । इस प्रकार निर्माण की दृष्टि से किशोरीलाल गोस्वामी से लेकर दरपाल तक हिंदी कहानियों के एक विधि-विरप का विकास स्पष्ट किया जा सकता है । कथामय स्तर पर हम कहानी के जिन तत्वों का तानाबाना मुख्य रूप से जुनते हैं वे चरित्र और घटनाएँ हैं । घटनाओं का पौर्याय निमित्त करना, घटनाओं का वैचित्र्य दिखलाना और तत्परचाय चरित्र से उसका अन्वय करना ये ही इस प्रकार की कहानियों के मुख्य लक्ष्य होते हैं । कभी-कभी तो इनमें अभिप्राय की मुख्यता इतना अधिक हो जाती है कि घटना और चरित्र का अन्वय सिर्फ मयोगों (कोन्सिडेंस) के धरातल पर ही होता दीव पड़ता है । अधिकांश पेंटेसीज़ इसी प्रकार के निर्माण को उदाहृत करते हैं ।

कथा-साहित्य का सामान्य पाठक कथामय स्तर पर ही अपने को स्वाभाविक रूप से ठिका लेता है । इस प्रम में डॉ० नामवर सिंह ने ठीक ही

लिखा है^१— “ऐस ही लोगा की धारणा ह कि कहानी में समझने क लिए कुछ नहीं होता । और जाहिर है कि जहाँ समझन के लिए कुछ न होगा, वहाँ समझाने के लिए भी कोई गुंजाइश न होगी । ऐस समझदार लोगो के सामने यदि कहानी के बारे में समझने-समझान की बात की जाए तो गुस्ताखी होगा ।” इसके पहले उन्होंने लिखा था^२— “नि सदेह यह तथाकथित ‘कथानक’ हर कहानी का सतह पर होता है । कहानी के अन्तर्वर्ती विविध प्रयोगों में जो सम्बन्ध-यूज होता है, कहानी समाप्त करने क बाद सबसे पहले मन में वही उभरता है । लेकिन कितने लोग यह जानते हैं कि यह केवल ‘सतह’ है— प्रभाव का प्रथम धरातल और इस प्रकार कहानी-पाठ का आरम्भ-बिंदु ।” केवल सामान्य पाठक ही नहीं, अधिकांश तथाकथित सजग पाठक और अच्युता भी विषय-वस्तु को ही कहानी का विचार समझने का भ्रम कर बैठते हैं । ऐस सजग पाठकों और कथा-समीक्षकों से ऐलेन ग्रेट को शिकायत है और डॉ॰ नामवर सिंह को भी । हमारी भी डॉ॰ नामवर सिंह से कुछ शिकायतें हैं, जब डाक्टर साहब इस ‘तथाकथित’ कथानक को ‘प्रभाव का प्रथम धरातल’ और ‘पाठ का आरम्भ-बिंदु’ कहत हैं तो निश्चित रूप से वे उसकी अहमियत भी स्वीकार करते हैं । यदि पहले सोपान पर पैर न दिक् तो ऊँचार् अर्जित करन की कल्पना क्या कल्पना मात्र नहीं रह जायगी ? क्या विषय-वस्तु क अन्तर्वर्ती सूत्रा को बिना एकड़ हुए कोई सजग पाठक या समीक्षक उसके उत्सेध— यानी वैचारिक उत्सर्ध— तक पहुँच सकता है ? कम में प्रथम का ही महत्व होता है । विषय और विचार में यदि अवस्थागत या सापेक्षगत भेद हो तो उस प्रत्यवस्थान (एण्टीपेसिस) को हम विषय-वस्तु क आधार पर ही समझ सकते हैं । विषय-वस्तु के अभाव में विचार का अन्तरविरोधी सदर्भ कैसे निमित्त होगा ?

इस धृष्टि से कथात्मक स्तर (नैरेटिव लेवल) का महत्त्व है और कहानी की पाठ प्रक्रिया में उस समके नगैर हमारा काम नहीं चलेगा । प्रेमचन्द की कहानियों को पाठक जिस प्राग्भावी सहजता से ग्रहण कर लेता है उसका रहस्य क्या यही

१ नई कहानियाँ— ‘हाशिए पर’, सितम्बर १९६१ ।

२ इ, अगम्य १९६१ ।

नहीं है कि इनकी कहानियों में विचार-तरंग का मदर्म वस्तु-सापेक्ष होता है ? कथानक का धरातल, जैसा डॉ० नामवर सिंह समझते हैं, केवल घटनाओं का धरातल नहीं होना। जिनका सम्बन्ध कथानक का घटनाओं से है उतना ही चरित्र-व्यापारों से भी। इस बात को दिमाग में बैठा लेने के बाद ही हम 'कथानक स्तर' की चर्चा करें तो ज्यादा लाभ हो सकता है। वस्तुतः चरित्र-व्यापारों के कारण की व्याख्या कथानक के आधार पर ही हो सकती है। मोरिस बोर्दों ने भी कथानक को चरित्र और घटनाओं से जोड़कर ही देखा है^१ — "First, and immediately apparent to the reader is the narrative level of character and event" मोरिस बोर्दों से 'हाशिए पर' के लगभग सभी सूत्र ले लेने पर भी डॉ० नामवर अगर कहीं भ्रमित (कन्फ्यूज्ड) हों तो आश्चर्य होना स्वाभाविक है।

इस हलके से कन्फ्यूजन के बाद भी वस्तु और विचार के तालमेल का प्रमग महत्वपूर्ण है। 'किलर्ज' का विश्लेषण करते हुए डॉ० नामवर सिंह ने लिखा है^२ — "विषय और विचार का यह तालमेल क्या एक कहानी की समस्या है?" निश्चित रूप से यह एक कहानी की समस्या नहीं है, समस्त कथा-साहित्य की समस्या है। जीवन के आधुनिक मदर्म में लिखी गयी कहानियों से तो इस प्रश्न का बहुत सीधा सम्बन्ध है। इस दृष्टि से कहानी के दूसरे अर्थ-न्तर की चर्चा प्रारम्भ करें^३। कहानी का दूसरा स्तर भावामक होता है।^३ विश्व-साहित्य में कहानियों के बहुत सारे उदाहरण हैं जिनका मर्म केवल कथानक के स्तर पर नहीं सुलता, उसके लिए पाठक को दूसरे स्तरों की तलाश करना पड़ती है। स्वतंत्र दृष्टिवाला अन्वेषी पाठक उसे ढूँढ़ लेता है, जब कि सामान्य पाठक उस कहानी को 'अपठनीय' या रहस्यमय मानकर ही मतोष कर लेता है। अज्ञेय, जैनेन्द्र, निर्मल वर्मा, मोहन रामेश और कई दूसरे कहानीकारों की ओर से सामान्य पाठक की प्रतिबिम्बार्थ ऐसी ही होती हैं। पाठकों की बात जाने दीजिए, ऐसी कहानियों को सामान्यतः अध्येत

१. मोरिस बोर्दों—कन्टेम्पोररी शॉर्ट स्टोरीज, भूमिका, पृ० १० (१९५४)

२. नई कहानियाँ—हाशिये पर, नवम्बर, १९६१।

३. मोरिस बोर्दों—कन्टेम्पोररी शॉर्ट स्टोरीज, भूमिका, पृ० १०।

मा प्रतीकात्मक कहानियाँ कहकर विनोद का लता है। कहानी व भावात्मक स्तर को व्यर्थ को दृष्टि से न नू पान के कारण हा सामान्य-प्रति ऐसी शलनिर्या होती है। मोहन राकेश का कहानी 'आर्द्रा' को लाभिए। कथानक की दृष्टि से इस कहानी में जावन का एक सामान्य-सा (रोजमर्रा) परिवेश उमरता है, जिससे आदमी सतत मूर्ख करता हुआ आज भी रहा है। वचन अपने छोटे बच्चे के साथ एक अजीब-सी निराद्वि गिन्दगी जीती हुई मा निरुदित नहीं हुई थी। विन्नी के देर से आने पर, उसके लड़के पर, वह अपनी बसलता उड़ेल देती। शील की दृष्टि से वचन 'मेधावतरण' है। विन्नी बेकार है और बेकारों का हमदर्द है, इसलिए अस्त-व्यस्तता उसके जीवन का अनिवार्य अंग बन गयी है। वह मविष्य के सपने देखता है और माँ से उस मविष्य का प्रतीक्षा करवाता है, जब उसकी गिन्दगी भी ध्वस्त-स्थायी स्वीकार कर लेगी। बड़ा लड़का लाली अन्वम्य है, माँ की चिन्ता स्वाभाविक है। छोटे लड़के से छुट्टी लेकर वह बच्चे लड़के के पास चली आती है। यहाँ उसे पहसास होता है कि उसकी कोई विशेष आवश्यकता इस परिवार में नहीं है। सेवा करने के लिए नौकर है, देख-रेख के लिए लाली की पत्नी मुमुम है। किन्तु विन्नी कितना अकेला है, और एक दिन वचन विवश होकर बम्बई की उस अकेली गिन्दगी की ओर लौट जाती है।

कथानक के नाम पर कोई घटना-वैचित्र्य नहीं, कोई चकरदार मू खला नहीं, बिलकुल सामान्य-सा जीवन-प्रवाह। किन्तु इस सामान्य-से जीवन-प्रवाह में हा मनुष्य की भावना अजीब-अजीब से करिश्मे दिवाती है, देखने को आँखें खुली हों तब ! 'आर्द्रा' शीर्षक कहानी का मर्म निश्चित रूप से कथानक स्तर पर नहीं गुलता, उसके लिए भावात्मक गहराईयों में प्रवेश करने की आवश्यकता है। ऐसी कहानियों में जहाँ किसी पात्र का व्यक्तित्व ही पूरा विस्तार घेरता हो—सवेदनशील पात्र की आवश्यकता पर बल देने को कोई अपत्ता नहीं है। वचन अपने वास्तव्य की संवेदना से आर्द्र है। ऐसे पात्र पाठक की संवेदना भी बड़ी सहजता से अर्जित कर लेते हैं। किन्तु भावना का अपहरण करना कहानीकार का उद्देश्य नहीं है। भावना का अपहरण करने के लिए वह कोई भागीय कथानक निमित्त कर सकता था, जैसा हिन्दी के और

बगला के कथाकार औसतन करने है। किन्तु मोहन राकेश ने ऐसा कोई कृत्रिम उपचार नहीं किया— पात्र की अन्तरंग संवेदनीयता ही कहानी को अपने सहज मदर्भ में यहाँ शक्तिशाली बना देती है। कहानी की यह अंतरंग संवेदनायता क्या अर्थहीन है या मूल्यहीन है ? प्रस्तुत कहानी का यह अंतरंग संवेदनीयता किस मानवीय मूल्य को उदाहरत करती है ? वचन का विमला के प्रति सहज रूप से स्वेदनशील होना निरर्थक नहीं है, इसे हम भावना के धरातल पर ही समझ सकते हैं। कहानी की परावधि तक पहुँचकर हम इस मानवीय अर्थ के प्रति— मानवीय मारना के उच्चापन के प्रति— सजग हो जाते हैं। रानी अरा में वचन की बगलता का क्रियात्मक रूप खुलता है।

अज्ञेय की कहानी 'पठार का धीरज' भी भावना के धरातल पर ही सगति प्राप्त करती है। पठार साक्षी है—मनुष्य का भावुकता का, मनुष्य के धीरज का। ओ नामवर जिसे कहानी का 'आंतरिक समवाय' कहते हैं वही कहानी का भावात्मक स्तर है। इसी भावात्मक स्तर पर कहानी की विभिन्न धाराएँ एक-दूसरे पर अन्तर्निहित होती हैं, यही अन्तरक्रिया की वास्तविक भूमि है। डॉ० नामवर ने ठीक ही लिखा है— "जहाँ भाव ही प्रधान हो, जहाँ तथ्य नहीं पहचाना जाय जहाँ वह व्यक्ति-जीवन के प्रसार में गहरी लीकें काट गया हो, नहीं तो और पहचानन का कोई उपाय न हो।"^१

उदाहरणों को स्फीत करने से बात पर कोई अतिरिक्त बल पड़े, ऐसा नहीं होता। यहाँ और अधिक उदाहरण नहीं दूँगा। 'पठार का धीरज' के उदाहरण से हम देखते हैं कि भावात्मक धरातल पर समानान्तर-से कथानक भी किस प्रकार एकताय अर्थ का व्यवधान करने में समर्थ हो जाते हैं। भावात्मक स्तर पर कहानी के मर्म का सुलना केवल भावुकता का पुकार नहीं है। स्वदमस्त परिस्थितियों में तो भावुकता और भी घातक प्रभाव उत्पन्न करती है— वह परिस्थितियों के अन्तर्दिशे को गहरा करती है और सामूहिक उद्वेगपूर्ण विद्रोह को बढ़ावा देती है।^२ कहानी का भावात्मक स्तर भावुक उपचारों से नहीं बनता। उसके लिए जीवन-सत्य का आंतरिक प्रतीति— व्यक्ति-बोध के धरातल

१ नई कहानियाँ— हाशिये पर, अगस्त, १९६१।

२ डेनिस थाम्सन— रीडिंग एण्ड डिस्क्रिमिनेशन, पृ० ६।

पर अन्वय— आवश्यक है। मायामक अनुभव का रूप ही विविध नहीं होते, उसकी प्रकृति भी विविध होती है। कहाना में इस मायामक अनुभव की प्रकृति को पहचानना पाठक की तत्परता का बड़ा ही सहज प्रमाण है।

कहानी के मायामक स्तर से तात्पर्य बोध के स्तर से ही है। इसलिए इस बोध-स्तर पर थोड़े विस्तार में विचार करने की आवश्यकता है। मैंने भावुकता का उपचार लेकर लिखी गयी कहानी और बोध-स्तर पर भावना का मर्म लेकर गुलने वाली कहाना में जो भेद किया है उसके कुछ निश्चिन्न आधार हैं। सबसे पहला कारण कथानक के मायामक तत्वों के भेद के कारण सिद्ध होता है। भावुक कहानी की कथा मानवीय संवेदना को दृष्टिम परिस्थितियों के योग से उभारने की चेष्टा करती है, फलतः उसमें वह प्रतीक-बनि नहीं होता जो पाठक का संवेदना के केन्द्र में अपने को स्थिर कर दे। भावुक कहानियों में घटनाएँ— और उन घटनाओं के प्रति पात्रों की तात्कालिक प्रतिक्रिया ही—कहानी का केन्द्रीय आधार बन जाती है। घटना का चमत्कार निकल लीजिए, कहानी का ढाँचा बैठ जाएगा। इसके विपरीत इन कहानियों को लीजिए जिनका मर्म मायामक स्तर पर गुलता हो। उनमें घटनाएँ चमत्कारिक नहीं होती, फलतः उनसे प्राप्त बोध भी चमत्कारजन्य नहीं होता।

मायामक स्तर वाली कहानियों में कभी-कभी छोटे-छोटे उलटख भी अनंत अर्थ-समावनाओं को उजागर कर देते हैं। 'कफन' को ही लीजिए, उसमें घोसू का एक छोटा-सा वाक्य है— "तू बड़ा बेदर्द है न। जिसका साथ साल भर मुख-चैन से रहा, उसी के साथ इतनी बेवफाई।" कुछ लोगों को यह वाक्य औपचारिक लग सकता है। यह छोटा-सा वाक्य कहानी की मूल संवेदना को धारण करने वाला है। इसमें एक समस्त जीवन-पद्धति के क्षय का संकेत है। थोड़ा ध्यान दिया जाए तो इसमें एक पौधा का जीवन-मूल्य ध्वनि हो जायगा। इसका यह अर्थ नहीं कि हमारी पौधा संवेदना का दृष्टि से निर्मल है, हम फिर अपना विवशता से समझौता करना साख गए हैं। माधव का उत्तर इस समझौते का मपूर्ण बदना से आर्द्र है। पिछले खेवे के संचित पाठकों की राय में 'कफन' के प्रकाशन ने सामयिक कथा-साहित्य की गतिविधि को झकझोर डाला था। इसका कारण उसका यथातथ्य-निरूपण

नहीं था। इस कहानी के पीछे विरूप जीवन के प्रति जो भावामक आवेग था उसने पाठकों-लेखकों को झकझोरा था। आवेग शब्द का यहाँ प्रयोग करते हुए दो शब्द कहना— सफाई में— उचित समझता हूँ। प्रेमचंद के कथा-साहित्य के मंदर्भ में भावामक आवेग का अर्थ है गति की सहजता, मानवीयता और निरचयता। प्रेमचंद की कहानियों को पढ़ने हुए हम ओर से आरवस्त रहने की जरूरत है।

कहानियाँ का अंतिम स्तर (अर्थ-विवृति की दृष्टि से) साम्यवादी होता है। यहाँ कहानियाँ विशेष से सामान्य हो जाती हैं, अर्थात् वे एक संपूर्ण जीवन-प्रकृति का आंतरिक सत्य बन जाती हैं। यहाँ कहानियों का सत्य जीवन का सत्य हो जाता है। कहानी अपने प्रत्यय सत्य (Abstractions) से बनायासत मबद्ध हो जाती है। चेखव की कहानी 'बो' (Woe) को ही लीजिए, 'इस कहानी की घटना एक संपूर्ण जीवन बोध को प्रकाशित करने वाली है। जीवन में घटनार्थ कितनी अनादृत घटित होती है, काश ! हम जीवन को फिर से जी पाते ! कथा-नायक पेजोव का यह बोध कितना मानवीय है, कितना इच्छा-सापक्ष है ! हम अपने जीवन के घिसे-पिटे नैरंतर्य के बीच जब इस सत्य का बोध करते हैं तो समय बीत चुका होता है ! समर्पित होने का भी एक अवसर होता है, बाद में नामावर लेकर प्यारा आया तो क्या ! हिन्दी कथा साहित्य में भी हम अनेक ऐसे उदाहरण दे सकते हैं जिनमें इस जीवनन्यायी सत्य का प्रथम दुआ है। ऐसी कहानियाँ ही सर्वाश्रयी बन जाती हैं। ऐसी कहानियों में अन्तर्हित मबद्ध अर्थों और मूर्तियों के प्रति जागरूक होकर भा पाठक सहज मवेदनीयता से सत्य को पकड़ लेता है। 'बो' रोषिक कहानी का प्रभाव प्याएवा की अपेक्षा नहीं करता। इसी प्रकार प्रसिद्ध अमेरिकी लेखक बेमसॉट की कहानी 'दि पिन्ड्रिन हाऊ' । आधुनिकता की चेतना किम पूर्णता से इस कहानी में उदात्त होती है वह एक संपूर्ण उपन्यास के परिप्रेक्ष्य में भी समबत-पूरी नहीं होती ! इस कहानी में व्यक्ति की सामंजस्यता और फिर के प्रति समबतता की भावना का दब्ब बड़ा तीव्र है। 'न' पढ़ते दब्ब का नये आधुनिक मोला से द्वेष नहीं है। इन इन कहानियों के अर्थ और मूर्त को समबत-मोवद्व ने मंदर्भ में ही प्राप्त कर सकते हैं।

कहानी का पाठ-प्रक्रिया में सम्बन्ध रखने वाले इन विभिन्न स्तरों की चर्चा करने का मरा एक विशिष्ट उद्देश्य था। मैं इस चर्चा के द्वारा कहानी की व्याप्ति पर, एवं उस व्याप्ति व प्रति पाठक का सजगता और तत्परता पर बल देना चाहता था। इस चर्चा में यह भी स्पष्ट होता है कि कहानी का पाठ उतना सरल नहीं है जितना हम उसे समझने आते हैं। जेम्स जेम्स की प्रसिद्ध पुस्तक 'दि विंग्स ऑफ दि डोव' की भूमिका में, इसीलिए, आर० पा० 'सेलमूर' ने 'इलेटेड' रीडिंग की चर्चा की है। प्रसिद्ध गेनरल डेनिस थॉम्पसन ने लिखा भी है—

"Adequate criticism of fiction is perhaps immediately more necessary than criticism of verse, for while poetry-reading is nearly a vestigial habit, novel-reading is as universal as eating, and more dangerous and insidious in effect if indulged in uncritically" १

कुछ लोग, आज भी, कहानियों की व्याख्या नैतिक उपदेश के तुल्य करने लगे रहते हैं। वे प्रत्येक कहानी को एक नैतिकता के सूत्र बुझने के काम में लाते हैं तो कभी-कभी मनुष्य की भाव-प्रकृति के सम्बन्ध में उनकी जानकारी पर तरस खाना स्वाभाविक है। वे एक नितांत हास्यास्पद स्तर के विचार को प्रतिमानित करते हुए दिख जाते हैं। उनका आधार लेकर आधुनिक पाठक कहाँ तक कहानियों में गति देख पाएगा, यह कहना जरा मुश्किल हो जाता है। मानवीय व्यवहार समय-विपर्यस्त नैतिकता के तुल्य से नहीं चलते, कभी-कभी तो वे प्रचलित नैतिकता की धारणा के प्रति भी तीक्ष्ण रूप से विद्रोही सिद्ध होते हैं। ऐसी स्थिति में हर जगह नीति उपदेश देने का मर्म कितना घातक होगा, यह कल्पना की धीज है। 'सेलमूर' ने ठाक ही लिखा है— "Behaviour is what upsets morals, both disrupting and resuming their task. This is easy to see in Tolstoi and Flaubert" २

१. डेनिस थॉम्पसन—रीडिंग एण्ड डिस्कमिनेशन, पृ० ३५ (१८४६)।

२. सेलमूर रिव्यू—'बिटविन दि न्यूज एण्ड दि मोड', जनवरी-मार्च, १८५४।

एक्सिऑलॉजी के आचार और मानवीय व्यवहार में भेद होता है, कहानीकार का उद्देश्य मानवीय व्यवहार का चित्रण होता है, उस व्यवहार के पीछे मंत्रेदनाय प्रेरणाओं को उजागर करना होता है। अन्तु, कहानी की पाठ-प्रक्रिया में, सजगता, आत्मनिर्णय की सक्षमता और कला-संवेदना के प्रति किरात्मक तत्परता की आवश्यकता होती है। हिन्दी में कहानियों की पाठ-सम्बन्धी समस्याओं पर गंभीरता से विचार नहीं किया गया है। इस सम्बन्ध में कथा-साहित्य के समीक्षकों का एक निश्चिन् दायिरा है। अधर 'नई कहानियाँ' के संपादक ने पाठक की रुचि के प्रश्न पर और उसकी व्यावहारिक समस्याओं पर थोड़ी टिप्पणियाँ लिखी हैं, किन्तु टिप्पणियों, स्वीपिंग कथनों और धाँसेपों से इसका निराकरण संभव नहीं।



पाठ-भाग

कफन प्रेमचन्द

प्रेमचन्द के कथानक-निर्माण के सम्बन्ध में मैंने लिखा है कि उनमें घटनाओं का अन्तर्लेप रहता है। किसी घटना को केन्द्र में रखकर सामान्यतः प्रेमचन्दजी किसी मन स्थिति या व्यापक रूप से जीवन स्थिति का स्थापन करते हैं। चूँकि अधिकतर कहानियों में केंद्रीय घटना का सम्बन्ध-क्रम में विकास होता है, इसलिए उनकी सामान्य कहानियाँ में कथानक के इस विकास के कारण रेखितता आजाती है। कफन में एक ही केंद्रीय घटना है, बुधिया की मृत्यु। 'कफन' का कथानक इसी घटना को जीवन की सामान्य, किंतु व्यापक, परिस्थिति के केंद्र में रखकर निर्मित है। कहानी का समाप्ति बिना किसी पूरक घटना के होती है, इसलिए ऐसा लगता है कि कहानी की मपूर्ण गति एक बार फिर इसी केंद्र की ओर लौट जाती है। इस अर्थ में 'कफन' का निर्माण वृत्तात्मक है। चूँकि कफन के निर्माण की तारीफ बहुत की जाती है इसलिए इस निर्माण से ही बात शुरू करें।

स्व० नलिन विलोचन शर्मा जी प्रेमचन्द के स्थापय को उनकी उपलब्धियों में शामिल करते थे। आखिर इस स्थापय का विकास कर प्रेमचन्द ने क्या उपलब्ध किया था? वस्तुतः कथा का यह स्थापय जीवन के मपूर्ण त्रिधात्मक रूप और कलक को उदाहरण कर सकने में समर्थ होता है। इस अर्थ में 'कफन' का दाँचा 'मैक्रोकॉस्मिक' है। इस सम्बन्ध में मैंने लिखा है कि 'कफन' में कथानक को निर्मित करने वाले दो प्रमुख तत्व हैं, पहला है ग्रामीण परिवेश का जीवन और घटनापूर्ण चित्र तथा दूसरा है आर्थिक शोषण की पृष्ठभूमि। पहला कथा के आरम्भ में ही उभरता है— "कोपडे के द्वार पर बाप और बेग दोनों एक बुके हुए अलाव के सामने चुपचाप बैठे हुए हैं और अन्दर बैठे की नवान बीबी बुधिया प्रसव-वेदना से पछाड़ खा रही है। "जाड़ों की रात थी, प्रकृति मनाटे में हूँही हुई, सारा गाँव अन्धकार में लय हो गया था।" कथा का यह तात्कालिक

एवं लेखक की इच्छा का आश्रेय-मात्र (Amiel) नहीं है। इस पार्व से नुत पार्श्व की मन स्थिति का रूप खड़ा किया जात है। 'बुझे हुए अलाव' प्रतीकात्मक संकेत यहाँ पार्व को समावना गर्मित करने वाला है। यों मान्य ध्य के रूप में भा यह उनकी मन स्थितियों के अनुरूप ही है (a landscape is a state of mind)।

दूसरा प्रमुख तत्त्व उमरता है बाप-बेटे की बातचीत में। इन दो द्धिति-पक्ष तर्कों के बीच उसका मर्म स्थित है—आसन्न-मरण बुधिया की छटपटाहट। कहानी का मतलब-बिंदु भी यही तृतीय आहत पक्ष है। इस पात्र के सब में धीमू-माधव आहत और पराजित व्यावहारिकता के 'टाप' मात्र झर रह जात।

प्रेमन्द का मूल स्वर प्रारंभ होता है इन पक्षियों से—“चमारों का गुमनाम और सारे गाँव में बटनाम।” ओन्मिशेंट कथावाचक का यह पूर्वपरिचित स्वर हमें सहसा कहानी में प्रवेश दे देता है। यहाँ स कथा की पृष्ठभूमि 'धय-नक' के साथ सामान्य स्थापित करती हुई आगे बढ़ती है। इस पृष्ठभूमि को स्थापित करने हुए प्रेमन्द का स्वर लूथ उमरता है। 'किसानों का गाँव था, इनती आदमी के लिए पचास काम था' और "अगर दोनों साधु होते, तो उन्हें तोप और धर्म के लिए समय और नियम की बिन्दुल जरूरत न होती" जैसे यों को पढ़कर सहसा हम प्रेमन्द के 'Epigrams' के परिचित विरव में डाल दिए जात हैं। 'मुहावरे का रूह' खींचने वाले स सहज-मरल वागदा-लेयाँ हम तक प्रेमन्द के कथावाचक का 'स्वर' पहुँचाती हैं।

वास्तविक अर्थ में 'सर्वहारा' तो बुधिया है, धीमू-माधव तो उपजीवी हैं। मान्य परिवेश की प्रेमन्द स उम कलक (Panorma) के रूप में इम्मेनाल था है जिस पर पक्षिदिना और शोषण का रंग उमर मके, जहाँ छटना की आकाशता पूरा वातावरण से निरुता होकर आण। इस अर्थ में, जहाँ तक स मन पाता है, 'कहन' ग्रेट प्लेगरी (स्पक) नहीं है। यहाँ धीमू-माधव भावामक शक्तियों और इकाइयों के मानवीकृत रूप मात्र नहीं हैं। दृष्टि न कहानी में केवल बुधिया की मृत्यु का ध्य-विधान होना, शोषण का अधिक पृष्ठभूमि नहीं होती तो शायद यह कहानी स्पष्ट हो जाती। किन्तु

प्रेमचंद ने इस दूसरी पृष्ठभूमि में वास्तविकता का एक दूसरी दृष्टि हा प्रस्तुत का है। चूँकि प्रेमचंद की इस कहानी का पूरा निर्माण 'बोधोत्पत्ति' है, इसलिए यहाँ उनके कथावाचक के स्वर की अधिकृति (Authority) को किसी भी रूप में धम्वीकारा नहीं जा सकता।

प्रेमचंद की कहानियों में क्या के पार्व का यौगपदिक सम्मेलन बहुत स्वाभाविकता के साथ चित्रित किया जाता है। वे सर्वप्रथम कथा के पूर्ण काल को, कल्पना के पूरे विस्तार को इस विधि से उजागर कर देते हैं, फिर धीरे-धीरे तात्कालिक पार्व पर दृष्टि जमा लेते हैं। सामान्य से विशेष का और यह संक्रमण न टकोय नहीं होता, बहुत स्वाभाविकता से होता है। इस अर्थ में प्रेमचंद की कहानियों में 'परिपेटीया' की एक बड़ी स्वाभाविक सुप्रत्यक्षता है, 'कोशिक', 'सुदर्शन' आदि से नितांत भिन्न। सुदर्शन, कोशिक आदि की कहानियों में घटना की नाटकीयता में ही बल होता है, चरित्र तब प्रवाह में रहते हैं। इसके विपरीत प्रेमचंद की अधिकांश कहानियाँ 'घटना की नाटकीयता' के विरोध में चरित्र को उदाहरित करती हैं, कम-से-कम कफन। तो यह विधि बहुत स्पष्ट है।

यौगपदिक सम्मेलन की जो त्वरा इस कहानी में है वह सामान्य स्तर के नियंत्रण में नहीं आ सकती। यहाँ कहानी वास्तविकता की एक विशेष भाषा (Gesture) से प्रारंभ होकर एक बहुत ही प्रतीकात्मक स्तर पर आकर समाप्त होती है। इस कहानी से जो सामाजिक वास्तविकता निर्गत होती है, वह बोध को एक नया स्तर प्रदान करती हुई मालूम पड़ती है। वस्तुतः प्रेमचंद ने उस सामाजिक वास्तविकता को इस कहानी के द्वारा गति प्रदान की है, फक्शनल बना दिया है। इसे एलेग्जेंडर 'प्रकृत-प्रतीकात्मक' विधि की संज्ञा देता है। इस कहानी का अर्थ दंडित रूप से लोग 'भवदना के निरुद्धन' पर आकर रुकते हैं उन्हें शायद पता नहीं है कि प्रेमचंद की जीवन सरणि अभाववात्मक स्थितियों में आकर समाप्त नहीं होता। 'कफन' में भी किम्वदंती 'अभाववात्मक स्थिति' तक पहुँचना ही लेखक का उद्देश्य नहीं है। वह इस अभाववात्मक स्थिति के केंद्र में बुधिया का छटपटाहट को रखकर ही एक दृष्टि सिद्ध करना चाहता है। इस 'छटपटाहट' की आवृत्ति अनक रूमों में, अनेक

प्रमगों में होती है। 'माधव' इस अर्थ में धीसू की पराजित व्यावहारिकता के समझौते से अलग अपना स्वर रखता है। धीसू के इस कथन के कि 'कफन लगाने से क्या मिलता है? आखिर जल ही तो जाता, कुछ बहुत के साथ तो न जाता', उत्तर में माधव 'आसमान की तरफ देखता है' 'मानो देवताओं को अपनी निष्पापता का साक्षी बना रहा हो'। फिर पिता से प्रश्न करता है— 'तैकिन लोगों को क्या जवाब दोगे? लोग पूछेंगे नहीं कफन कहाँ है?' इसी प्रमग में माधव एक बहुत हा मोला-सा प्रश्न करता है— 'क्यों दादा, हमलोग मा तो एक-न-एक दिन वहाँ जाएँगे ही' और इस मोले तबाल पर सोचकर धीसू 'इस आनन्द में बाधा डालना' नहीं चाहता था।

दुनियादारी के मामले में धीसू का कोई सिद्धांत नहीं है, साठ साल के लम्बे तजुबे ने उसे बता दिया है कि सारे सिद्धांत तोड़ने के लिए बनते हैं, अमीरों के चोंचले हैं। चाहे जिस स्तर पर भी हो, इतना मरिष्ट व्यक्तिव प्रेमचंद का बोध ही निर्मित कर सकता था। धीसू दोस्तोएन्स्की के 'दिमित्री' की तरह आदिम है और पूर्ण है। इस व्यावहारिक अनुभव ने विचित्र ढंग से उसे प्रखर बना दिया है, उसके तकों की प्रत्युत्पन्नता का आधार भी यह अनुभव ही है। उसका यह तर्क कभी-कभी आड़े बक पर काम आ जाता है।

अपूर्ण कहानी में धीसू का दृष्टिकोण बहुत पूर्ण जैसा लगता है, अपनी अमानवीयता में भी वह पूर्ण ही है। यह पूर्णता अनुभव-मिद है। कुछे कुछे अनाव और निम्नस्थ वातावरण के साथ धीसू-माधव की बातचीत का प्रमग बड़ा नाटकीय है। इस नाटकीय वातावरण में धीसू का व्यक्तिव और ही रंग भरता है। माधव से धीसू कहता है— "मेरा औरत जब मरी थी, तो मैं तीन दिन तक उसके पास से हिला तक नहीं" आप इसे प्रमगोचित बहाना (Prop) वहे मगर है यह भर्म का उमार ही। इस पक्षि के साथ सहसा मुझे चरख की कहानी 'बो' के नायक ग्राइगरी पेत्रोव की याद हो जाती है, वही सामर्थ्य, बहा बहाने, वही पूर्णता। अपनी खूबियों और खामियों में ये दोनों चरित्र कितने समीप हैं, अन्तर इतना ही है कि चरख की कहानी में 'पेरिपेटोया' का एक बड़ा तीखा मटका है, प्रेमचंद में मटका नहीं है चोट है। पेत्रोव के सम्बन्ध में कहा गया है— 'Turner Grigory Petrov, who

had a well established reputation both as a splendid craftsman and the most hardened drunkard and never do well in whole Galichino district.

और धीमू के सम्बन्ध में— 'धीमू ने सभी आकाश-वृत्ति से साठ साल का हथ काट दी' और मो— 'धीमू एक दिन काम करता तो तीन दि आराम'।

'कफन' शीर्षक कहानी में बुके हुए अलाव को देखकर ने दातावरण का जड़ता और जावन की सामान्य परिस्थिति के निरुद्धन के रूप में रखकर वस्तुतः एक प्रत्यक्ष कारण (Motif) की प्रतिष्ठा की है। 'बो' में 'सो मोटिफ' है, एवाग्न के 'दि हेड' में भा। वस्तुतः किसी भी वास्तविक दुःखात घट्य का जो प्रभाव हमारे मन पर पड़ सकता है वही प्रभाव इस कहानी को पढ़कर में पड़ता है। प्रभाव की यह दृश्य व्यापकता सामान्य निर्माण की कला नम है। जीवन का सामान्य परिस्थिति और प्रक्रिया को जैते इस वर्ग के सदस्य ने लिखकर ने साक्षात् बना दिया है।

कहानी के अर्थ के सम्बन्ध में अलग से विचार करने की आवश्यकता इसलिए पड़ गई है कि 'लेखक ने अपना निर्णय सामान्यतः स्वरचित रखा है [यद्यपि कहानी के प्रसंग में एक स्थान पर उसका अन्तर्द्वेष (Interception) हो ही गया है]। वस्तुतः कथा के स्तर पर इस कहानी का मर्म नहीं खुलता वह खुलता है भावना के स्तर पर और उसमें भी गहराई में सम्पूर्ण सभृति स्तर पर। जावन की इस विरूपता को सामने रखकर वस्तुतः 'लेखक' उन सामान्यस्य को पाने की चटा करता है जो हमारे युग की अनिवार्यता है सम्पूर्ण सांस्कृतिक स्तर पर आज जो अमानवीयता यश है उसका प्रतीका होना हा चाहिए, धीमू माधव की तरह वर्तमान में जीना कोई निदान नहीं है। 'बुधिया को दे जेडो वस्तुतः इसी तथ्य को उजागर करती है। इस अर्थ में प्रेमचंद की प्रस्तुत कहानी घेर बोधायक शिल्प में लिखी जाकर में अपने प्रतीकात्मक संकेतों के कारण अर्थान्तरित मह बरसती है। मात्र जीव की विरूपता का निर्देश प्रेमचंद को दृष्ट नहीं है, वे उसका मयावह रूप भावन के स्तर पर और क्रमशः सांस्कृतिक ब्यैक आग्न के स्तर पर ने जाकर खोलन

होते हैं। इस 'थीम' पर न जाने कितनी कहानियाँ आज तक लिखी गयीं किंतु, निर्माण की दृष्टि से जो स्व 'कपन' में सुलता है वह शायद कहीं अन्य सुल नहीं पाता।

शरणदाता अज्ञेय

'शरणदाता' 'सोपोरिफिक' पाठ्य कहानी नही है। जो लोग नींद लाने लिए कहानियाँ पढ़ते हैं उन्हें यह कहानी गैरमुआफिक पढ़गी, शायद उन्हें नींद में सपने आयें। मुझ अज्ञेय की समस्त कहानियों में 'शरणदाता' प्रिय है, सलिप भी यहाँ इसकी चर्चा में कर रहा हूँ, वैसे औरों की राय भी मेरे तिरुल नहीं है। वैसे चर्चा-योग्य कहानियों में 'रोन' भी है, 'परपरा', 'दो का खुदा', 'जावन-शक्ति', 'पठार का धीरज' भी, 'मेमो', 'ताज का छाया में', 'होली वोन की बतखें' भी, मगर चर्चा कर रहा हूँ 'शरणदाता' ही। सभी कहानियों में 'शरणदाता' का वस्तुत्व (Thematic pattern) ज़ुत ठमरा हुआ और सुघर है।

प्रसंग को अधिभूत करने का कौशल कोई यशपाल और अज्ञेय स सीखे। कृष्णा का अपेक्षा मानवीय कारणों की प्रतिष्ठा कथानक के केंद्र में कर वस्तुत्व मेंमित करना अज्ञेय की विशेषता है। 'शरणदाता' में अज्ञेय ने एक 'सामयिक प्रसंग' को विषय बना लिया है। सामयिक प्रसंगों को विषय बनाने का नामान्य रूप से एक खतरा यह रहता है कि कथाकार अतियोजना करता है और इस अतियोजना के परिणामस्वरूप वह प्रसंग या तो रिपोर्टिंग हो जाता है या 'पॉट-व्वायलर'। कृष्ण चंदर की इसी विषय पर लिखी गयी कहानी 'पशावर एक्सप्रस' में ये दोनों दोष हैं। घटना में अधिक से अधिक दृष्टांत का गुण भरकर लेखक ने कहानी को 'पीली पत्रकारिता' वान अतिगंजन से ंक दिया है। 'शरणदाता' में कहीं 'पशावर एक्सप्रस' वाला 'अस्थि स्फार' (Exostosis) नहीं है।

अधिभूत 'कथानक' में भाव-सम्बन्धों के निरंतर (क्षण-क्षण) बदलते हुए रूप को, वास्तव प्रसंगों से अन्वित करते हुए, जिस सूक्ष्मता से अज्ञेय ने देखा है वह निरचय हा चमकारपूर्ण है। अपने सपूर्ण विस्तार में अनुभूत यह

कहानी हमारे सामने एक प्रश्न खड़ा करती है। विषय-वस्तु की दृष्टि से इतनी अलग होकर भी अज्ञेय की कहानियाँ की परंपरा में वह कहानी विकास क्यों बन जाता है ? अज्ञेय की रचना-प्रक्रिया में इस वैविध्य के मूल में स्थित एकसूत्रता को व्याख्या सहज नहीं है। सम्भवतः यह एकसूत्रता वस्तुमय के प्रति लेखक की ईमानदारी के कारण ही उत्पन्न होती है। किता ने ठीक ही लिखा है कि इस कहानी में एक विशिष्टता यह है कि 'जब सारे पात्र किता न किता विवेकहीन धारा के शिखर होते हैं तब 'जैबू' जैसे चरित्र की परोक्ष कलक प्रस्तुत कर लेखक ने मानव पर आस्था प्रकट की है।' स्पष्ट है कि कहानी के अन्तर्गत दो धाराओं का मघर्ष है— एक सामयिकता के प्रवाह में प्रमादग्रस्त धारा है जिसने विवेक को निशेष कर रखा है, दूसरी वह जो मानवीय संवेदनाओं की सामर्थ्य लिये इस प्रमादग्रस्त धारा के विरोध में खड़ी है। देविंदरलाल और रफीकुदीन, देविंदरलाल और शेख अताउल्ला, देविंदरलाल और जैबू वस्तुतः प्रत्यवस्थित हैं जैबू और बाकी सारे लोग, वह सारी धारा जो प्रमादग्रस्त है। ग्रन्थवन्धन का यह चमत्कार हिंदी की किसी सामयिक कहानी में उपलब्ध नहीं है। वस्तुतः यह ग्रन्थवन्धन कहानी के दृष्टिकोण को ममालने वाला तत्त्व है बना 'राणदाता' भी 'सरदारजा' (अम्बास) जैसा गल्लवाट कहानी हो जाती। अकेली जैबू इस समूची मोड़ के विरोध में मानवीयता की रक्षा कर लेती है— आदमी की जेहनियत खराब नहीं हो गयी।

कहानी की नाटकीय समस्या का सम्बन्ध जहाँ प्रत्यक्ष रूप से प्रमादग्रस्त, विमनस्त समूह का नंगापन है वहाँ आंतरिक रूप से एक दूसरा ही सत्य उद्भासित होता है— अस्तित्व रक्षा का सामान्य मोह। अज्ञेय जी ने यहाँ लिखा भी है— 'व्यक्ति अपने सामाजिक सम्कारों का पुन भी है, प्रतिविम्ब भी, पुनला मा, इसी तरह वह अपनी जैविक परंपराओं का भी प्रतिविम्ब और पुनला है— जैविक सामाजिक के विरोध में नहीं, उससे अधिक पुराने और व्यापक और लम्बे सम्कारों की ध्यान में रखते हुए।' उपर्युक्त कथन को ध्यान में रखते हुए 'राणदाता' की अंतिम पंक्तियाँ पढ़िये, अर्थ स्पष्ट हो जाता है— 'देविंदरलाल की स्मृति में शेख अताउल्ला की चरबी से चिकनी, मरी आवाज

जि गया 'जैवू ! जैवू !' और फिर गैरेज की छत पर छटपटाकर धारे-धीरे शायद नेने वाते विनार की वह दर्द-भरी कराह, जो केवल एक लम्बी सांस बनकर बुझ हो गयी थी। उन्होंने जिद्दी का छोटी-सी गोली बनाकर चुटकी से उड़ा था।" अस्ति-वर्त्ता का सामान्य सम्कार कभी-कभी व्यक्ति या समूह से उस काम में करवा नेता है जो उसके सामाजिक सम्कारों के विपरीत हो, यह आत्मदर्श क्या कम है। मनुष्य ने अपने नैतिक सम्कारों के विरोध में यही आत्मदर्श तो उपलब्ध किया है।

कहानी के सामान्य वातावरण में स्थान का मूल्य नगण्य है, चाहे वह देविंदरलाल का अपना मकान हो या रफोबुडीन का या अताउल्ला का, वातावरण सर्वत्र एक-सा ही है, वही दर्शन, वही आसन्नमरणात्ता। इस वातावरण की गहने में कयाफा का स्वर बाकी मीमांसा मानुस पड़ता है। इस वातावरण के निर्माण के द्वारा उसमें संवेदना उभारने की चेष्टा की है, क्योंकि मात्र वातावरण की रोमांचकता का मोह अक्षेय की नहीं है। संवेदना उभरती है, उद्घातित हुई है, उनका विकास की चेष्टा लगभग न नहीं का है। कहानी की सामा में इस विकास की रक्षा की स्पष्ट किया जा नहीं जा सकता था। यह वातावरण अनेक लघु और परिवर्तनशील दृश्यों (Scenes) में सम्यग्निष्ठ है। वस्तुतः इस कहानी का संपूर्ण वातावरण ही लघु-दृश्यों से बना है, ठीक वैसे ही जैसे हेमिंग्वे का कहानी 'दि किलने' में। 'शब्ददाता' के वातावरण में जिस प्रकार दृष्टि की गंध है वही प्रकार उसमें नैतिक गुण-धर्म भी प्रबल है। इस धर्म का दृष्टना हमारा दर्द में अभिव्यक्त होता है, कमा-कमा उस दर्द का कोई नाम नहीं होता। यह दर्द पात्रों के स्वर में दुहराया गया है—रफोबुडीन में, जैवू में। दर्द का स्वर ने यह आश्रित क्या विवेक का आश्रित नहीं है? दर्द का यह स्वर देविंदरलाल के साथ है, परावधि तक, स्मृति-रूप। कहानी के पूरे वातावरण में यह दर्द नैतिकता का स्वर है, नैतिक मूल्य का। यही स्वर की एकलानता कहानी के पूरे पात्रों को गहने है, सिम्फनी के 'नोट' की तरह। इस सम्बन्ध में सामान्य रूप से विनार करने हुए जेम्स ने लिखा है—*"The tone will be almost entirely controlled by the point of view from which the story is told"* वस्तु के प्रति जेम्स का

दृष्टिकोण ही इस स्वर का उत्स है जो अवतर में कहानों के ढाँचे को निश्चित करता है। अद्येय की अधिकांश कहानियों में, इस अर्थ में 'स्वर का एकतात्मता' मिलती है। इस कहानों में तो उन्होंने बड़े नाटकाय ढंग से इस स्वर का विधान पूरे कथानक में कर डाला है।

कहानी के मूल्य कहानी के आंतरिक ढाँचे से ही निश्चित होने चाहिए, ऐसी माँग बहुत पैरवाजिब नहीं है। कहानी पर लादे गये मूल्य निरवयव होने के कारण पार्श्व को गतिशील नहीं बना पाते, वे कहानी को गतिशील बना नहीं पाते। प्रस्तुत कहानी में मूल्य का आग्रह शायद प्रच्छन्न है, यों देविंदरलालजी की आत्मविवृति को मोहम इस मूल्य-बोध का एक स्तर कहेंगे—“देविंदरलाल का मन रलानि से उमड़ आया। इस धक्के को राजनीति के धुरधुरी रेत की दावार के सहारे नहीं, दर्शन के सहारे ही भेला जा सकता था। देविंदरलाल ने जाना कि दुनिया में सतरा धुरे की ताकत के कारण नहीं है, अच्छे की दुर्रलता के कारण है। मलाई की साहसहीनता ही बड़ी दुरार है।” किन्तु यह सपूर्ण व्याप्ति नहीं है, इसके व्यतिरिक्त मोहम है जो इस आत्मरलानि से कम उमड़ा हुआ नहीं है।

देविंदरलाल के लिए खाने में अहर दिए जाने की यह घटना निर्णय में कुछ अधिक ही महत्वपूर्ण है, क्योंकि उसमें समस्त निर्णयों का दृष्टि वर्तमान है—दर्शन से भेलने की दृष्टि। इस घटना के पूर्व तक के इस समूर्चा लूटपाट को राजनीतिक सहिष्णुता से भेल लेना चाहते थे, किन्तु, इस घटना ने अंतिम रूप से उन्हें उपराम कर दिया। अनुभव का यह प्रतीकात्मक मूल्य क्या उपलब्धि नहीं है? और इस अनुभव के पोछे जो दर्द है वह क्या कम मानवीय है? फिर हम समस्त दारण प्रमग के अन्तर्गत 'जैव' का अदृष्ट अस्तित्व जैसे सांभना का अकिन सूत्र है।

कहानी की रचना-प्रक्रिया में मूल घटना के साथ सम्बद्ध कथानक 'विधान' की दृष्टि से बहुत शास्त्रीय है। समस्त नाटकीय घटना के वृत्त में जो उलझने हैं उन्हें निरंतर पतनशील परिस्थितियाँ उद्घाटित करती जाती हैं और अन्त में उनका पूर्ण उद्घाटन हो जाता है। इस उद्घाटन के प्रमय की मायिकता को कम महत्वपूर्ण अवयव नहीं है। विकास या उद्घाटन के स्थल बहुत साफ

है। केवल निर्माण की दृष्टि से भी 'शरणदाता' हिंदी की महत्त्वपूर्ण कहानियों में से एक है। इस सावयव (Organic) निर्माण में योड़ी-सी अतियोजना भी संतुलन बिगाड़ सकती है और कहानी का 'वस्तुत्व' ढीला हो जा सकता है। 'शरणदाता' की यही आंतरिक विशेषता उसे एक आत्मपूर्ण विधा (Supergenre) प्रदान करती है। संक्षेप में, यह कहानी संपूर्ण रूप से विश्वास्य परिस्थितियों के निर्माण के द्वारा, जिसमें उतने ही विश्वास्य चरित्रों की स्पष्टता होती है, एक ऐसी बोधात्मक चेतना उत्थित करती है जो मानवता के स्तर पर विषय-वस्तु से तालमेल स्थापित करने में सफल है। कहानीकार का साहस भी यहाँ कम श्लाघनीय नहीं है। अज्ञेय की कहानी-कला की यह विशेष दिशा हमें उनके सम्बन्ध में आश्चर्य तो करती है, साथ ही हिंदी कहानियों के विकास के सम्बन्ध में भी हमें आश्चर्य करती है।

नीलम देश की राजकन्या जेनेन्द्रकुमार

'आत्मान्वेषण' का एक दूसरा और विकल्पग्रस्त रूप हमें 'नीलम देश की राजकन्या' शीर्षक कहानी में प्राप्त होता है। लम्क ने 'पेंटेसी' के शिल्प में इस कहानी को लिखकर कुछ अतिरिक्त सुविधाएँ प्राप्त करनी चाही हैं। हॉर्धन ने 'रोमान' लिखकर पाठकों से कुछ इसी प्रकार की सहूलियत चाही थी। प्रस्तुत कहानी में 'पेंटेसी' (Fantasy) का शिल्प बहुत स्पष्ट रूप से प्रयुक्त हुआ है, क्योंकि इसमें रामकुमारी के विचार की कोई प्रत्यक्ष दिशा नहीं है। पूरी कथा जैसा 'रेवरी' (Reverie) के 'मूड' का मप्रसार है— 'पर राजकन्या का जी जान कैसा रहने लगा है।' और इस मानसिक भ्रम का दृश्य-विधान यों है— "बड़-बड़ प्रासादों के आँगनों और काष्ठों में जान-जाकर राजकन्या अपने को बहलती फिरती है। पर सब तूणी मगिनियों के बीच घिरी रहकर भा जाने कैसा उसे खूना लगता है।"

प्रस्तुत कहानी में 'सर्वश्रेष्ठ कथावाचक' का स्वर बड़ा स्पष्ट है, यह कथा-वाचक हमें अपने प्रमुख पात्र का मनोदशाओं के वृत्त में समीप ले जाता है। 'राजकन्या' के साथ जैसे हम भी इस 'जाने कैसा रहने लगा' का उत्तर चाहते हैं। प्रश्न यह है कि इस जिज्ञासा का उत्तर 'कृतक' का स्वर कितनी दूर हि० क०-११

तक दे सकता है और किन्तु दूर तक स्वयं पात्र अपनी मनोदशा की उलझन को व्यक्त करने में समर्थ है। जैसा हमने ऊपर लिखा है, कथाकार सिर्फ हमें 'पात्र' की मनोदशा के वृत्त के पामने जाता है, उसमें प्रवेश करने के लिए हमें पात्र की सहानुभूति लेनी ही होगी। पाठक द्वारा इस 'मनोदशा' में प्रवेश की कठिनाई पर लिखते हुए मार्कण्डेय साहब लिखते हैं— "इस तरह जान कितनी परम है— ध्यान के छिलकों की तरह, जिनके भीतर कहानी का मर्म हो नहीं, पूरा जीवन छिपा हुआ है। और अगर इन परतों को एक-एक कर उतारें और जीवन को खोजें तो अन्त में 'सप्तमंगी' नामक न्याय ही काम में लाना होगा।" पता नहीं इस जटिलता को हम खोज की जटिलता कहे या खोजी की! यों इस कहानी में 'जीवन का मर्म' है, परंतु इतना है कि यह मर्म कथा के स्तर पर खुलने का नहीं, व्याख्या (Interpretative) के स्तर पर भी शायद हो चुके। इसके लिए हमें राजकुमारा की भावना का विश्लेषण 'पाना' होगा। मार्कण्डेय साहब की शिकायत है— "कहानी के पूरे विवरण के अनुसार राजकुमार राजकन्या के 'नहीं' में भी है। और जब राजकन्या को इस सत्य का बोध हो जाता है तो उसे जीवन की सार्थकता प्राप्त हो जाती है— पर पाठक को तो अब तक राजकुमार की खोज बनी हुई है, और पूछने पर सहसा वह सप्तमंगी न्याय का हा प्रयोग कर बैठता है और चेतना के स्तर पर स्वीकृति की बात उठती है तो वह कहेगा— 'मुझे भ्रम हो गया है'।" यहाँ दो बातें महत्वपूर्ण हैं— पाठक का बनी हुई खोज की शिकायत और चेतना के स्तर पर इस 'बोध' की वास्तविकता। प्रश्न मार्कण्डेय ने बहुत अच्छा उठाया है, इसलिए थोड़े विस्तार में जाकर भी यदि इसका उत्तर मिले तो उसका मुझे आग्रह है। सर्वप्रथम पाठक की खोज के प्रश्न पर हा विचार करना होगा। 'पाठक की खोज' को ध्यान में रखकर कहा गया कथा में जो पूर्ण आनन्द होता है वह आवश्यक नहीं है कि सर्वत्र प्राप्त हो ही जाए। इस अर्थ में प्रमत्त ही एकमात्र ऐसे कथा-लेखक हैं जिनके सम्बन्ध में डॉ० रामविलास शर्मा ने ठीक ही लिखा है कि वे 'कथा के आनन्द को अधूरा नहीं छोड़ते।' निश्चित रूप से जेनेन्द्र कथा के आनन्द की पूर्णता का आग्रह नहीं

१. नई कहानियाँ— 'कहानी वहाँ की', मार्कण्डेय, (अप्रैल, १९६२)।

गंते, शायद जीवन के बहुत से मतन्त्र इसी तरह अधूरे रहते हैं। घटनाएँ यों भी अनन्त हैं, क्योंकि वे प्रकृत हैं, नियतिबद्ध हैं, ईश्वरीय हैं, पूरी तो सिर्फ कहानी होती है। यहाँ कहानी की पूर्णता के मंदर्म में इस बात की चर्चा होनी चाहिए, घटना की पूर्णता के मंदर्म में नहीं। ऐसे इस कहानी में कोई घटना नहीं है, वम एक 'मूट' है, आत्मविस्मृति का 'मूड'। बाहरी प्रसाधन उम 'अभाव' को पूरा नहीं कर सकते, आत्मपीड़ा में हा शायद उसे पाया जा सकता है। जीवन में बहुत-सी ऐसी अवस्थाएँ हैं जिन्हें अश्वेय जी 'दर्शन' में ही भेला जाना संभव मानते हैं, वस्तुष्टि से या तथ्यपरकता से नहीं। यह 'अभाव' भी चूँकि आंतरिक ही है शारीरिक नहीं, इसलिए इसे भी बाहर ढूँढ़ना वस्तुतः पाठक का प्रसाद ही होगा। 'बेस्ट स्टोरी' का ऐसा पूर्ण स्वर क्या अश्वेय को छोड़कर और किसी कहानीकार में प्राप्त होता है ?

सारी बस्तुपरक उपलब्धियों के बीच भी विविक्त का अनुभव क्या जीवन का मर्म नहीं है ? इस मर्म को पहचानने में राजकन्या के इस स्वर का दर्द क्या सहायक नहीं होता— "नहीं नहीं सखियों ! ऐसी बात मत कहो। हम सब बचपन की मगिनी हैं। तुम्हारे बिना मैं क्या हूँ ! चित्त कभी उदास हो जाता है, सो जाने क्यों ? पर मैं तुम लोगों से अलग नहीं हूँ, तुम्हारी हूँ।" वरेण्य होने का यह सुख हम समर्पित होकर ही प्राप्त कर सकते हैं।

अनुभवों के मंदर्म में अपने विश्व का निर्माण करने वाली राजकुमारी चाहे 'सोलिप्सिज्म' का शिकार हो, मगर इतना तो जरूर सत्य है कि निर्माण अनुभव के सदर्भ में ही महत्त्वपूर्ण है। अनुभव का यह सदर्भ इस कहानी में बहुत स्पष्ट रूप से संकेतित है— "पल बीते, दिन बीते, मास बीते। राजकन्या पुत्रराज, पन्न और हीरे के अपने महलों के बड़े-बड़े आँगन और कोठरों में धूम-धूमकर परगने लगी कि वह एक है, अकेली है। कहीं कोई नहीं है, कहीं कोई नहीं है। महल है जो जितने बड़े है उतने ही वीरान है। हवा उनमें से साँद-साँद करती हुई निकल जाती है। समुद्र का जल साँदियों पर पड़ाड़ खाता रहता है। पक्षी आकर ऊपर ही ऊपर उड़ जाते हैं। बादल जहाँ-तहाँ भागते रहते हैं। आममान गुब्बद-सा नीला निर्विकार खड़ा रहता है। और राजकन्या पाती है, उसका कोई नहीं है, कोई नहीं। वह अपनी ही है।"

लेकिन क्या वह अपनी ही है ? ”

अनुभव तर्कपेक्षित नहीं होता, वह जीवन के दूसरे क्षेत्र से ही प्रेरणा ग्रहण करता है। था: ‘पाठक को मोह’ तर्कपेक्षित हुई तो वह अनुभव के दूसरे क्षेत्रों में प्रवेश करने के बजाय, छिलका उतारता जाएगा और अन्त में निर्णय देगा—पूरी कहानी में ‘एन्टीमोनी’ का चमत्कार है, वस !

‘बोध की वास्तविकता’ का प्रश्न बड़ा जटिल है और दर्शन के स्तर पर उसे कभी झुलझाया नहीं जा सकता। जैनन्द्र जी ने दर्शन के स्तर तक इस प्रश्न को उद्घालने की यहाँ-वहाँ चेष्टा जरूर की है, मगर उन्हें इसका सीमा का भी ध्यान है। इसलिए फिर अनुभव के भ्रमकारों को और हमें सौदमा पड़ता है। पूरी कहानी का कथानक इसी जटिलता (Complication) के ताने-बाने से घुना गया है। प्रतिसन्ध के रूप में बढ़ा करने को बुद्ध नहीं है, यह जरूर इस कहानी के संतुलन के लिए अनिवार्य था, और यहाँ में मार्कण्डेय साहब की पकड़ का प्रशमक हूँ। उनका आक्षेप है— ‘विना वस्तु के एक तो रूप-बोध संभव नहीं और यदि हो भी तो वह मात्र बोध करने वाले को होगा और अन्य के लिए बोधगम्यता से परे ही रहेगा या मात्र भ्रम का निर्माण करेगा।’ यहाँ प्रत्य-वस्थित करने को बुद्ध नहीं है, फिर यह रूप-लिप्ता क्या व्यर्थ है ? यही कहानी का बड़ा सूक्ष्म भेद खड़ा होता है। रूप-लिप्ता का आधार गोचर विषय है, मगर क्या ‘राजकन्या’ को केवल रूप-लिप्ता है ? जिसे मार्कण्डेय ‘वस्तुजगत् का काल्पनिक निर्माण’ कहते हैं उसे क्या जगत् के वस्तुसन्ध का तरह ही ‘पकरणल’ होना चाहिए ? क्या यह अनिवार्य है ? जैनन्द्रजी की कहानी में इसका उत्तर है— “अरे कहीं मेरे सिवा बुद्ध है मी, जो हरती है ? कह क्यों नहीं देता कि मैं नहीं हूँ ? क्योंकि मैं तो तेरे ‘नहीं’ में भी रहूँगा।”

प्रत्येक कहानी को, उसकी विधा पढ़ाचाने वगैरह, ‘बोध की वास्तविकता’ की दृष्टि से परखना उचित नहीं है। इस अर्थ में जैनन्द्र जी की पूरी कहानी प्रतीकात्मक है। इसी अर्थ में उसका शिल्प बुद्ध सहूलियत की माँग करता है। वापस की प्रसिद्ध कहानी ‘मेटामॉर्फोसिस’ पर टिप्पणी करते हुए कहा गया है— “Franz Kafka’s ‘The Metamorphosis’ begins with

lines that demand the complete suspension of our disbelief. But the utterly implausible thing that has happened to the story's hero dulls our sense of reality as little as his. In actual fact, our sense of reality becomes sharpened, and we gain a second vision of everyday human relationships and a feeling of truth that obliterates the manifest unreality of the tale's point of departure."¹

लेकिन इतना कहते हुए भी मानना पड़ता है कि काफ़्का की कहानी की तरह दिनेंदिन मर्जों का व्यापक मदभ्रम यहाँ नहीं है, फलतः केवल 'राजकन्या' ही और उमका विविक्त है" • राजकन्या है और उसका तोप है। कहानी की वस्तु को मनुलित करने का सम्यक् आधार ही जैसे कहीं बोया हुआ है। पन्ने-पुग्गराज के महल वस्तुतः समय की ऐतिथ्यता के प्रतीक नहीं है जहाँ राजकन्या के साथ यह 'विविक्त' घटित होता है, य दर्शन में 'वैभव के विश्व' के प्रतीक है। और यह एकांत, यही क्या इस कहानी का निष्पत्तिक द्वि नहीं है? पहले भी मैं इस आमपादन के मूह का बात कर चुका हूँ, यहाँ फिर उसे दुहराकर मेरा अभिप्राय बल देने का है।

ऐनेन्ड की इस मान्यता को कि 'रहस्यात्मक धरातल सामान्यतः कथा-लोक का विषय नहीं होता' जैनेन्ड मानने को तैयार न होंगे। आधिमानस-तर्कों की भी अदना अहमियत होती है और कथा के विषय के रूप में वे कम 'तल्लीन' करने वाले साबित नहीं होंगे।

यस वृहत् में अधिक न जानर कहाना की ओर लौटना ही उचित होगा। हम कहाना का यह अंश जो कथानक की जटिलता से सम्बन्ध है, काफी पुष्ट है। किंतु, हमके विपरीत कहानी जिस स्तर पर उद्भासित होता है उससे शिवायत होना स्वामाविक है। क्योंकि यहाँ योद्स के गन्दों में 'गड़ी रेखा' के साथ कोई 'आधार रेखा' है ही नहीं।

१. GERMAN STORIES AND TALLS, ed. Robert Pick, Editor's note, P. X. (1955, Pocket Lib)

दूसरी नाक यशपाल

व्यंग्य आधुनिक कहानियाँ की बहुत उन्नत विधा है। यशपाल की कहानियाँ में व्यंग्य के विषय बहुत व्यापक है और जीवन के विभिन्न चरित्रों के लिए गण है यों व्यंग्य-कथाओं को सामान्य रूप में हम अन्तर्विरोधों के मामिक इतिहास रूप में ही स्वीकार करते हैं, किंतु यशपाल का कहानियाँ में उनका रचनात्मक भूमिका है। व्यंग्य के विषय के अनुस्यू व्यंग्य की मात्रा और गुण में उ अन्तर है वह यशपाल को सामान्य व्यंग्य रखक से बहुत ऊपर उठा देता है। इसकी शर्चा अन्यत्र मैंने सविस्तार की है।

‘दूसरी नाक’ का व्यंग्य साधनात्मक नहीं है, अर्थात् उसका उद्देश्य प्रत्यक्ष और निर्दिष्ट लक्ष्य को ध्यान में रखकर अन्तर्विरोधों का उद्घाटन करना नहीं है। सामाजिक के विषयों पर जब लेखक ने व्यंग्य लिखा है तो सामान्यतः य दोष बहुत उभर गया है। उग्र की व्यंग्यात्मक कहानियाँ में तो यह दोष सर्व है, शायद ही कुछ कहानियों में वे इससे ऊपर उठ पाए हैं (यों जहाँ वे ऊपर उठ गए हैं वहाँ उनमें अपूर्व क्षमता और मर्म है)। यशपाल किसी सकारात्मक प्रतिमान (Positive standard) को सूच्य बनाकर बहुत कम ही व्यंग्य लिखते हैं, यों उनकी सारी व्यंग्य-कथाएँ सकारात्मक मूल्य की हैं।

‘दूसरी नाक’ में सटीकता (Precision) और कथा की धारुपरक सटीकता प्रदूषित है। कहा जाता है कि आदिम समाज में या आदिम सत्कारों का सामाजिक समाज में भी भावना की प्रबलता विशेष गुण है। ‘भावना’ की प्रबलता परिस्थितियों के अन्तर्विरोध की ओर से भी आँख मूँद लेती है परिणाम यह हो जाता है कि ऐतिहासिक प्रक्रिया में ऐसी ‘भावमयता’ विधि-बाध और असमत्ता (Outmoded and moribund) हो जाती है। मगर जिसकी धृष्ट नपूरण हो, उसका प्रेम भी संपूर्ण होता है।

‘दूसरी नाक’ एक बहुत ही नाटकीय परिस्थिति के अन्तर्विरोध में शुरू होने वाला कथा है—“लड़क पर जवानी अती देख ज्वार के बाप ने पड़ोस के गाँव में एक लड़की तलाश कर ली। लेकिन ज्वार ने हस्वा की लड़की शब्द को तो पानी भरकर लौटते देखा, तो उसकी सुधबुध जाती रही।” इस

जब्वार शब्द के दर्प और मयादाभिमान के समक नहीं पाता देखता है उसके बनान-शृंगार का। 'हरी चोट आदमा को पागल बनान के लिए काफी है। (नैमे मनस्तत्व म 'द्वयन रिप्रेशन)। आदिम सम्कारों का प्रयोग में शका जब घर कर जाती है तो बुद्धि में संमान नहीं हो पाती, शाब्द समाधान में बुद्धि का उपयोग वह करना हा नहीं जानता। जब्वार का साधा प्रश्न है— 'क्यों, जब मैं बन्नु में था तो खुद मने उड़ने थे?' और शब्द में मन्दिरि नहीं है, प्रश्न का मर्म समझती है। आहत दर्प तिरस्कार बन जाता है, वह अवस्था के भाव से कहती है— 'कोई मरा घूरा करे तो मरा क्या कमूर?' बता बात फिर उलझ गई। मगर अबर को उलमन ऐसा सही थी जो 'अशन' में दूर हो जाती, पति-पत्नी का तनाव था और वह मां शक की दुनियाद पर। स्त्री का दर्प आहत होता है, पुरुष का प्रतिशोषात्मक। फलत एक दिन इस आहत दर्प ने प्रतिशोष को प्रियात्मक बना दिया। जब्वार ने शब्द के 'हुसन का घर' गम करने के लिए उसका गान काट ला। और कटी हुई नाक पर अपनी आँख से काट कर ताज़ा गोस्त चिपका दिया। कहानी यहाँ अपने पूरे उठान (पैरफम) पर समाप्त हो सकती थी। मगर कहानी को 'आदिम रोमांस' के रोमाञ्चक प्रसंग में समाप्त करना यशपाल को शिव न था, इसलिए कहानी अपने पूरे मर्म को समेटकर अन्त की ओर बढ़ती है। यहाँ कहानी का 'उद्देश्य' (पुर्पस) प्रक तत्त्व के रूप में सामने आ जाता है, मगर स्वामा-विकता का प्रवाह उसे संभाल लेता है। शब्द बन्नु के अस्पताल में जब 'रबर की नाक' के लिए जिद कर ग्याना-पीना छोड़ देती है तो जब्वार उसके चालिस रुपये डाक्टर के यहाँ जमा कर देता है, मगर इस शर्त पर कि जब कोई 'पैर मर्द' उसे धरने लगे तो मऊ नाक उतारकर जेब में डाल ले।

'प्राप्ति' का आदिम मस्कार मधुप्य का हर परिस्थिति में आदिम बना डालता है। फर्क इतना ही है कि पुरुष अपने आदिम मस्कार को प्ररणा (Motif) से अधिक उद्धत और शृंगलम हो सकता है, स्त्री केवल आहत होती है। पूरी कहानी की विषय वस्तु में यह एकनिष्ठ टुट्टि (Tonal unity) व्याप्त है। इस सम्बन्ध में गोर्दों और टेट की टिप्पणी है— "The tone will be almost entirely controlled by the point of view

from which the story is told कथाकार का स्वर यहाँ एक विशिष्ट अर्थ का दिशा में प्रवहमान है और प्रकारांतर से यह अर्थ की दिशा कहाना का दृष्टिबिंदु है। वस्तुतः यह एकनिष्ठ दृष्टि कथानक के केन्द्र के प्रति 'यमक' का निरंतर विकासमात्र चेतना का परिणाम है।

कथा की स्वाभाविकता और अति सहज गति के साथ सहजित इस कहानी को व्यापक की दृष्टि से बहुत महत्वपूर्ण बना देती है। इसका व्यंग्य की व्याप्ति का नेत्र हमारे आदिम सम्कारों और विकसित जीवन परिस्थिति के अन्तर्विरोध से सम्बन्ध रखता है। इस व्यंग्य से इसी कारण अभूतपूर्व शक्ति पदा होता है लीबिस के शब्दों में 'ए रिमार्कैबल इन्सिडिंग इनर्जी इन जेनरल'। आत्मप्रवचनार्थ कितने घुर परिणाम का ओर न जाता है, इसका एक अवनत उदाहरण हम दूसरा नाव में मिल जाता है।

गगा गगदत्त और गागी उग्र

हिंदी में व्यंग्य नामक फटसा का अभाव हर सचत पाठक को खटकता है। जो लोग कथा-साहित्य के पाठक हैं वे तो खास तौर से यह महसूस करते हैं कि हिंदी कहानियाँ की निश्चित कथ्य की सीमा में चान् जो प्रगति हुई हो, किन्तु अमा उस बहुत सा दिशाओं में समृद्ध होना है। हिंदी का अपूर्ण कथा-साहित्य रचनात्मक फटसों के क्षेत्र में गण्य है। चूँकि फैंटेसी के सम्बन्ध में मने पहल भी बहुत विस्तार से विचार किया है इसलिए यहाँ उन्हें गहराई से नहीं फिर मा बल्कि एक ऐसी बात है जिनकी ओर यहाँ मकत कर देना अनिवार्य है। सामान्यतः लोगों का यह धारणा है कि फैंटेसी कथा-साहित्य का बहुत पुराना रूप है और उसके द्वारा नाविक-मय का अभिव्यक्ति में कोई विशेष योग नहीं मिलता। मैं हिंदी पाठक का इस गलत धारणा को एक अन्तःसमस्यारी का परिणाम मानता हूँ।

गगा गगदत्त और गागी शार्पक कहाना को अपना मूलभूत भवेदना में मैं आधुनिक नहीं मानता क्योंकि उसका कथ्य व्यंग्यात्मक अधिक है बोधात्मक कम। फिर भी मनुष्य का सनातन अरुणति पर व्यंग्य करने के लिए

जिस रचनान्मक फैंटेसी का उपयोग हिंदी कहानी में उग्र जी ने किया है उसके महत्व को नजरअंदाज नहीं किया जा सकता। ग्रन्थ में मोगजन्य लालसा की तीव्रता उसे कभी-कभी कितनी विषम परिस्थितियों में डाल देती है इसके लिए उदाहरण है 'गगा, गगदत्त और गागी'। लालसा का विश्व बड़ा व्यापक होता है जहाँ मनुष्य अपने समस्त विवेक को तिलांजलि देकर उसे प्राप्त करने का चष्टा में डूब जाता है। कहानी के लिए यह एक गतिशीली कथ्य है। यहाँ इस कथ्य पर तो अनेक कहानियाँ लिखी मिल जाएँगी किंतु 'गगा, गगदत्त और गागी' का महत्व इन सब के ऊपर है।

गगदत्त को एक सौ सात पुत्र-पुत्रियाँ हैं, फिर भी अपनी लालसा से उन्को मुक्ति नहीं मिल पाई है। वे इस अंग्रेज लालसा से प्रेरित होकर जो भ्रष्टाचार माहिणी से करते हैं उसमें उनका प्रयत्न यह है कि वे इसे अधिक से अधिक ग्वानाविष्ट और अकृत्रिम बना सकें। किंतु इतनी बार प्रसव की नारकीय यंत्रणा भोग लेने के बाद इसकी ओर वे माहिणी उपराम हो चुकी है। भोग और कामना का यह द्वन्द्वमय विरोध प्रस्तुत कहानी में वस्तु को संपूर्ण व्याप्ति प्रदान करता है। भोग में लूट के लिए गुजारा है किंतु कामना तो अशेष होती है। बेचारे माहिणी अशेष कामना के हाथों अपना समस्त विवेक खो देते हैं। लालसा जो न करवाए। माहिणी एक सौ सात की मर्यादा को एक सौ नौ तक पहुँचावेंगे हाँ, नहीं तो शुभेक के साथ माला पूरी देने होगी। इस अर्थ में वे एक प्रकार की विकारहीन मूर्खता से परिचालित हैं।

प्रस्तुत कथ्य को पौराणिक वातावरण में रखकर उग्र जी ने फैंटेसी के लिए पर्याप्त उपयुक्त भूमि तैयार कर ली है। पौराणिक निगम फैंटेसी के बहुत समीप भी हैं। सबसे बड़ी बात यह है कि इस पौराणिक वातावरण की गर्ती में उग्र को रचनाशील कल्पना ने अद्भुत सामर्थ्य का परिचय दिया है। वस्तुतः ऐसा लगता है कि उग्र के हाथों यह फैंटेस्टिक-सी लगने वाली दुनिया भी काफी सहज और परिचित बन गई है। इस फैंटेसी के प्रति हमारे मन में कहीं कोई शक उठ ही नहीं पाती, हम बदा के किमी भी स्तर पर संकात हो ही नहीं पाते। उग्र की कथा-शैली (नैरेटिव) तो यों भी सराही जाती रही है। यहाँ उनका बमाल स्वयंमिद है। सब पूछा जा तो पूरे

फैंटेसी का ढाँचा हम कथा-शक्ति के कारण ही खड़ा हो पाता है। यदि फैंटेसी अपनी शक्ति और सामर्थ्य से हमें इतनी अभिभूत न कर ले कि हम उसकी कारण-कार्यता से ऊपर टठ जाएँ तो फैंटेसी खड़ी कैसे हो। उग्र की कथा में इतनी शक्ति तो है ही।

फैंटेसी में कथ्य का महत्व निश्चित रूप से क्यामक स्तर पर नहीं होता, उसे या तो हम क्यामक दग से समझ सकते हैं या उसके प्रतीक संकेतों के द्वारा। प्रस्तुत कहानी में बन्धुन-पंथेसी तो एक फलक मात्र है जिस पर लेखक ने वर्तमान जीवन की भावनात्मक भ्रमगतियों का व्यापक चित्र उमारा है। भावना का अतिरेक कमी-कमी हमसे गगदत्त की तरह विकारहीन मूर्ध्निपूर्ण कार्य करा लेता है, हमसे विवेक अपट्ट कर लेता है। कमी हम 'गंगा' की तरह 'स' अविवेक के कारण पराजित और लाङ्घित अनुभव करते हैं, कमी 'गगदत्त' का तरह मूर्ध्नि और कमी 'गंगा' की तरह विवश।

पराजय और लाङ्घन, मूर्ध्निता और विवशता सबके पीछे जो अतिचार है वह भावनात्मक एकाग्रता के कारण है। बुद्धि और एकात्मिक भावना के बीच क सनातन द्वन्द्व को चित्रित करते हुए लेखक ने उसकी असंगतियों पर प्रकाश डालने के लिए एक बड़ा सबल काल्पनिक कथ्य गढ़ लिया है। हम अपने जीवन के वर्तमान स्तर पर इस भ्रमगति को अधिक साफ दग से समझ सकते हैं। इस अर्थ में 'गंगा, गगदत्त और गागी' शीर्षक कहानी में लेखक को एक सम्पूर्ण जीवन-दृष्टि प्रतिफलित हुई है, ठीक उसी तरह जिस तरह 'चित्रलेखा' शीर्षक उपन्यास में। लालसा की विषमताओं से हम सभी परिचित हैं किंतु उसकी अवरोधकता (कैंटेस्ट्राफी) का बोध हमें इस गहराई में सामान्यतः नहीं होता। उग्र की कहानी हमें इस अवरोधक लालसा की भ्रमगति का बोध देकर विवेकोन्मुख करती है।

कथानक के विधान में सर्वप्रथम लेखक ने एक पौराणिक कथा-मर्म प्रस्तुत कर फैंटेसी के लिए एक आधार ले लिया है। इसके परचात कथानक एक दिशा में उन्मुख होता है। इस विकास के मूल में कारणरूप से प्रतिष्ठित है वह सुलभता जिससे मनुष्य सहज ही बूढ़े से जवान हो सकता है, दर्शन मात्र से। गगदत्त के अंतरग सखा का स्थापत्य कथानक के विकास में गति ला देता है।

ईंटेसी को यहाँ वस्तुस्थिति मिल जाती है। फिर क्या है, कथा बढ चलती है। गगदत्त की लालसा एक वास्तविक आधार पाकर विवेक के सारे बन्धन तोड़ देती है। बूढ़े गगदत्त जवान बनकर घर लौटते हैं और लाछित होते हैं। बूढ़ी गागी पति की इस विकारहीन मूर्खता से विवश होकर पार्वती को पूजा से जवान हो जाती है। किंतु कहानी यहाँ समाप्त नहीं होती, यानी इस सामान्य के स्तर पर समाप्त नहीं होता। कहानी समाप्त होती है एक विपन्न घरायश पर जहाँ शकर के वरदान से पुनरपि बूढ़े हुए गगदत्त और गारी का क्या से धौबन्ध-प्राप्त गागी का मिलन होता है।

व्यंग्य के स्तर पर प्रस्तुत कहानी जीवन के एक वास्तविक अन्तर्बिरोध को प्रकाश में लाती है। इस प्रकाश में यदि हम जीवन की विपन्नता को पहचानें तो हमारी विकारहीन मूर्खताओं को स्वतंत्र जीड़ा का अवसर बहुत कम मिले। यों इस कहानी की सीमा भी व्यंग्य ही है, क्योंकि व्यंग्यकार कहानाकार के पास सकारात्मक रूप से बुद्ध प्रस्तुत नहीं होता। प्रस्तुत में तो वह केवल उसकी विपन्नताओं को ही उद्घाटित करने तक अपने को सीमित कर देता है। 'गगा, गगदत्त और गागी' में भी लेखक इससे ऊपर उठ गया हो यह निर्विवाद रूप से नहीं कहा जा सकता। किंतु, इस सीमा के बावजूद प्रस्तुत कहानी अपने ढंग की हिंदी की अकेली कहानी है।

जीवन के किता सामान्य अन्तर्बिरोध पर दृष्टि जमाकर जब कोई कथ्य गढ़ा जाता है तो वहाँ उसको कुछ स्वाभाविक सीमारे भी होती है—महत्त्वपूर्ण वहाँ कथ्य का विधान बन जाता है। कथ्य के विधान की दृष्टि से यह कहानी बोद्धिकता का एक नया परिप्रेक्ष्य निर्मित कर देती है। इसमें भगवती चरण वर्मा की तरह आत्यंतिक रूप ■ किसी स्वीकृति के लिए गुशाइश नहीं है। स्पष्ट है कि उद्य की दृष्टि में भावना का एक दूसरा हो रूप उभरता है। वे भावना की विवेकहीनता के पक्ष में नहीं है, यही कारण है कि भावनात्मक अनिचार को लेकर अपनी कहानियों में उन्होंने व्यंग्य भी किया है। प्रस्तुत कहानी इस दृष्टि से भावना की असंगति को प्रकाश में लाती है और उसकी व्यंग्य करती है।

रत्नप्रभा • जैनेन्द्र

जैनेन्द्र की कहानियों में पुष्प पात्र जीवन के तारिखी आकर्षण-विकर्षण की सामर्थ्य और संभा को समग्र में हमेशा ही अदम्य रहे हैं। पुष्प के दृष्टिकोण से ये कहानियाँ कभी कही ही नहीं गयीं। लगभग यही स्थिति जैनेन्द्र के उपन्यासों में भी है, चाहे सुखदा हो या सुनीता, कल्याणी हो या त्यागपत्र। जैनेन्द्र के पुष्प पात्र अधिकांशतः बाध्य होकर ही— गो कि उनके लिए यह बाध्यता दुःखद अनुभव ही हुआ करती है— इस विराध के अस्तित्व को स्वीकार करते हैं। जैनेन्द्र जी की अधिकतर कहानियों में पुष्प पात्र स्पर्श रेखा की तरह ही आते हैं, खी-जीवन के पूरे कृत में उनका प्रवेश ही नहीं हो पाता। ऐसा लगता है जैसे पुष्प से सनातन नारी-भावना का मेल कहीं बैठता ही नहीं हो। इस कारण से भी जैनेन्द्र के खी पात्र सामान्य पाठकों के लिए पहेलियों की तरह बने रह जाते हैं— पहली सहज बूझ ली जाय तो उसका चमत्कार क्या? 'रत्नप्रभा' का उदाहरण देकर ही स्पष्ट करें, रत्नप्रभा की मनोभूमि जिस भावनात्मक अतिचार से आक्रांत है उसमें इच्छित समर्पण और इच्छित स्वीकृति सहजीवी है। तोरसतोय की प्रसिद्ध कहानी 'दि क्रेयुजर सोनाटा' (The Kreutzer Sonata)^१ में भी यह विरोध बहुत तीव्र रूप में परिभाषित मालूम पड़ता है। फर्क इतना है कि यहाँ पुरुष के पक्ष में यह विरोध दिखाया गया है और रत्नप्रभा में खी पक्ष में।

इस प्रकार के कथ्य को लेकर जिस तटस्थता और निर्वैयक्तिकता के निर्वाह का अपेक्षा होती है वह जैनेन्द्र में बहुत कम है, परिणाम यह होता है कि उनकी ऐसी अधिकांश कहानियाँ शील-वैचित्र्य या भंगिमा बनकर समाप्त हो जाती हैं। 'कमा-कमा बडे अवरोधक (कैम्प्लेक्सिफिक) रूप में जैनेन्द्र जी किसी परिस्थिति में शर्मीक हो जाते हैं, या तटस्थ रह जाते हैं। दोनों ही अवस्थाओं में वे पात्र की सामान्यधर्मता पर आघात कर बैठते हैं। 'रत्नप्रभा' इसका एक अच्छा-सा उदाहरण है। वहाँ, प्रस्तुत कहानी में जैनेन्द्र की सभी विशेषताएँ एक साथ ही उभरकर सामने आती हैं और कहा जा सकता है कि उनकी कहानियों में

सन्तुष्ट कहानी का स्थान बहुत ऊँचा है। यूँकि इस कहानी का सामान्यतः एक असाधारण पात्र का कहानी माना गया है इसलिये इस सम्बन्ध में विस्तार में कुछ कह लें। गीत-गुण का परस्पर यौन सम्बन्ध दाई असाधारण चीज़ नहीं है, न ऐसी हर न्यति को स्नायुतिक पात्रों ने जाड़कर देखा जाना ही उचित है। हेमिंग्वे की 'द्वेय इन अफ्रीका' में एक चरित्र देखा देने स्पष्ट बर्त है। उनमें एक वृद्ध स्त्री पृथ्वी है— "क्या तुम ऐसे असाधारण लोगों की (महलस यौन दृष्टि से स्नायुतिकों की) कोई सामाजिक कहानी जानते हो?" हेमिंग्वे का उत्तर है— "कुछ लोगों की, पर सामान्य रूप से उनका कहानी नाटकीय नहीं है क्योंकि स्नायुतिकता को सभी कहानियाँ सामान्यतः नाटकीय हुआ करती हैं।" जैनेन्द्र ने यौन विषयों पर नाटकीय कहानियाँ लिगी हैं, फलतः उन कहानियों को असामान्य मानने में हम कठिनाई होती है। शायद एड जैनेन्द्र जी ने भी कहीं इसे स्वीकार किया है। वे यौन असामान्यता की दृष्टि से अपनी कहानियों का अध्ययन किया जाना चाहते नहीं करत, उचित भी नहीं समझते। उनका कथन है— "तुम तो ऐसा मनोवैज्ञानिक रचनाओं की एक समय में नहीं आती। अपनी खातिर मन की गुलियों का खोजना अध्ययन है कि व्यसन?" एक दूसरे स्थान पर उन्होंने लिखा है— "व्यक्ति की माना भावनाओं को गुरेद और खोलकर एक-एक कर आगे बिछा देने से उसके व्यक्तित्व का निर्माण होता है— यह मैं नहीं मानता।" मनोविरलेपण की साहित्य में एक सीमा है,^१ कथा-पात्रों को समझने में वह एक इतना ही हमारी मदद करता है।

जैनेन्द्र जी की कहानियों में अनावश्यक रूप से असामान्यता डूँना एक फैशन-सा हो गया है। स्पष्ट कह दें कि मेरी दृष्टि में रतनप्रभा किसी स्नायुतिक की कहानी नहीं है, इसलिए उसे मनोविरलेपण से समझना उतना ही सार्थक

१. हेमिंग्वे—द्वेय इन अफ्रीका, पृ० १७९-१८०।

२. जैनेन्द्र—साहित्य का भेद और भेय, पृ० १८२-१८३ (प्रथम संस्करण, दिहा १९३३)।

३. डब्लिन रिव्यू, ऑक्टोबर १९६० (लंदन) में जॉन मैकिलिश का निबन्ध—
'लिटिक इम्पीरियलिज्म'।

होगा जिनका आंतरिक रूप से निरर्थक । रत्नप्रभा जीवन की जिस सामान्य ट्रेजेडी का शिकार है उसमें भावना का 'भूख' बन जाना स्वाभाविक ही है । वह मेढ की तीसरी पत्नी है । वैभव की दुनिया में सारी सुख-सुविधाएँ हैं, वस एक भावनात्मक असंगति है जो रत्नप्रभा के पूरे अस्तित्व पर टा जाती है । जेनेन्द्र को इस असंगति का आख्यान द्रष्ट नहीं रहता । वे भ्रमेत से ही अपना बहुत-सा काम चला लिया करते हैं । रत्नप्रभा के मपूर्ण व्यवहार में यों वह असंगति व्याप्त है, मगर प्रत्यक्षत वहानी में उसका कथन करना जेनेन्द्र ने आवश्यक नहीं समझा है । असामान्यता अगर कहीं कुछ है तो वह 'रत्नप्रभा' में नहीं है, उसके बातावरण में है, उसके बाहर है । औसत स्त्री की तरह उसके मन में भी समर्पण की लालसा है— वह समर्पित होना चाहती है, समर्पण पाना चाहती है । किंतु वह जिस दुनिया से घिरी है उसमें समर्पण की इस लालसा के लिए कोई गुंजाइश नहीं । रत्नप्रभा का अकेलापन इसी भावना से उत्पन्न है । वह किसी भी दूसरे अर्थ में पक्कात-पीड़ित नहीं है । स्त्रीत्व को जाबित रखने के लिए जिस रस की आवश्यकता है वह उसे अपने परिवार के ढांचे में उपलब्ध नहीं होता । अपनी लालसा के विषय में वह नितांत अकेली है । युवा मिखारी (पुस्तक विक्तेता, सेवक आदि) के प्रति उसके बढ़ते हुए आकर्षण का कारण यही है । मगर उस युवा के व्यक्तित्व में कुछ ऐसा है जिससे एक व्यथान पड़ता है । उसका जड़ता रत्नप्रभा के स्त्रीत्व के लिए उसके सहज और अभिजात दर्प के लिए एक चुनौती है । निश्चित रूप से रत्नप्रभा में कहीं किसी प्रकार की रति-बुभुक्षा नहीं है, वह केवल एक भावना के प्रति ही समर्पित हो सकती है ।

युवा सेवक का तनाव उसे उग्रतर बनाता है, इसी तनाव से उसके मन में ८ प्रकार की उत्कटता उत्पन्न होती है । भावना के इस अतिचार को हम ८ विचारदान मूर्चना ही कहें, मगर हमारे जीवन में ऐसे क्षण आते हैं । वह ठीक है कि सपूर्ण कहानो में हम युवा सेवक का 'छायाभास' ही प्राप्त होता है, मगर रत्नप्रभा के साथ यह बात नहीं । अपनी सहज असंगतियों के साथ वह एक जाबित स्त्री है । जिस क्षण उस जड़ पुरुष की आँखों में अपने

लिपि करणा पाता है उसे ज्ञान जैसा उसे सब कुछ मिन जाता है, इस कथा को जगाकर वह अपना नारम्भ मङ्गल कर लेता है ।

मोरिस बोटी न ठीक ही लिया है—“One has only to set a statement of the surface events beside a statement of the meaning of the story to see that the real signification often lies beneath the apparent conflict”^१ शेरवुड एण्डरसन की कहानियों को तरह जैनेन्द्र की प्रसिद्ध कहानी केवल रुढ़ ‘कथानक’ की ही तिलांजलि नहीं देती बल्कि उसकी भाँगी से जड़ चरित्र का भी उद्धार करती है । जीवन की बदलती हुई वास्तविकता के मंदर्म में यदि रचनात्मक कल्पना नये कथानक नहीं गढ़ती तो उसका महत्त्व नगण्य है । ‘रत्नप्रभा’ इस अर्थ में भी जैनेन्द्र की महत्त्वपूर्ण कहानी मानी जा सकती है ।

पूरी कहानी में एक मानवीय भावना को प्रेरक तत्त्व के रूप में प्रतिष्ठित कर कथानक गढ़ना जैनेन्द्र की विशेषता है । ‘रत्नप्रभा’ का कथानक इस ‘हमोदिव’ प्रेरणा के कारण थोड़ा जटिल मालूम पड़ता है । उसे रैतिक कथा की तरह पढ़ने वाले लोग अक्सर खींक से भर उठते हैं । दूँधने पर भी उन्हें कहानी का विकास अर्थपूर्ण नहीं मालूम पड़ता । आवश्यकता इस बात की है कि हम घटना के स्तर पर ही कथानक का पूरा अर्थ यदि प्राप्त कर लेना चाहेंगे तो जैनेन्द्र की कहानियों में हमें रस नहीं मिँगा, उसके लिए अपेक्षा रहेगी कि हम जैनेन्द्र के पात्रों की मनोभूमि भी पहचानें । उन मनोभूमियों को उनके भाव-अभाव से सहा ढग से ओझर देखें । ऐसा नहीं करने से ‘रत्नप्रभा’ को समझना तो मुश्किल होगा ही, जैनेन्द्र की अधिकांश कहानियाँ हमारे लिए अव्यक्त बना रह जायँगी ।

रत्नप्रभा के चरित्र की भावनात्मक जटिलता जिस द्वैत के कारण उत्पन्न होती है उसे समझने के लिए उसकी भावनाओं के अन्तर्विरोध पर बराबर दृष्टि रखना पड़ेगी । उससे ‘व्यायशील प्रेम’ के पीछे कहीं गहरे में जो भावना व्याप्त है उसे तभी समझा जा सकता है । रत्नप्रभा को खामख्वाह प्रेमचन्द के नाटो पात्रों

१. मोरिस बोटी (जूनियर)— कॉन्टेम्पोररी शॉर्ट स्टोरीज, भूमिका, ६० ६ (१९४४) ।

त्रों से काउन्टरपोज करना भी उचित नहीं समझता, वह अपने आप में भी नम है, अर्थवान है।

कैसैंड्रा का अभिराप : अजेय

अजेय की अधिकांश कहानियों में एक विचित्र भी ट्रेजिक दृष्टि उभरती है। इतिहास की दिशा में चाहे यह ट्रेजिक दृष्टि अमावात्मक मान ली जाय, हे इतिहास के उन्साहो विचारार्थ इसे निहिलिज्म का परिणाम मानने को मत रहें किंतु, बोध के व्यात्यक्तिक स्तर पर हम अपने युग की इस अवरोधकता (म्प्लीफी) से इनकार नहीं कर सकते। अजेय जी ने इस युगीन अवरोधकता को केवल अवधान (Conception) का विषय नहीं बनाया है; उन्होंने अमावात्मक बोध के रूप में ही अपनी कहानियों में उभारने की चेष्टा की है। जेय की अधिकांश कहानियाँ केवल प्रतीकात्मक मानी जाकर टाली जाती हैं और उनके समझने-समझाने का प्रयास बहुत कम हुआ है। कुछ रिचित अर्थों में उनकी कहानियाँ प्रतीकात्मक भी हैं और फैंटेसी का भी योग है, मगर इतना कह देने भर से काम नहीं चलता। जरूरत आज इस त की है कि हम गंभीरता से उनकी प्रतीकात्मक या फैंटेसीपूर्ण कहानियों का व्याख्या करें और उनके विवक्षित अर्थ को प्राप्त करें।

कोई कहानीकार जब किसी साहित्य रूप में निम्नचरों (मिथ) का प्रयोग करता है तो इसके पीछे कोई उद्देश्य तो होता ही है, व्यापक रूप से हम यह कह सकते हैं कि ऐसे प्रयोगों के पीछे एक अनिवार्य उद्देश्य ही होता है। जेय जी की प्रस्तुत कहानी एक ग्रीक मिथ का उपयोग करती है। हम इस शिष्ट प्रयोग की सार्थकता के प्रश्न को लेकर ही अपनी चर्चा प्रारंभ करें। मिश्र कैसैंड्रा की ट्रेजेडी यह है कि उसमें मवितव्य के पूर्वमास की शक्ति है किंतु, कोई उसकी मवितव्यदर्शिता में विश्वास नहीं करता। आन के ड्र मसीहों की दृष्टि की भी यहाँ ट्रेजेडी है। इलहाम पर किसी का विश्वास ही रह गया है। मसीहों की बात अगर हम छोड़ दें तब भी क्या सामान्य ध के स्तर पर ही हमें अपनी मवितव्यता का पूर्वमास कमी-कमी नहीं मिलता ?

मेरिया सोचती है— “कामेंन और मिगेल कामेंन, जिसे उसने हरा रखा है और जो उसके पास खड़ी है, मिगेल, जिसे उसने छुड़ाया है और जो इस समय अमरीका के पथ पर होगा तो स्वतंत्र, स्वाधीन बूढ़ा, तुम्हारे मेरे ये उपहार हैं, और मेरा जीवन अब सफल और सम्पूर्ण हो चुका है”^१—आगा की ट्रैजेडी, वेदना की रिक्तता और विद्रोह, मेरिया कामेंन और मिगेल दोनों को खोकर खड़ी है।

मेरिया का इस दैनिक कहानी के द्वारा अज्ञेय ने जैसे भविष्य में अपने को उद्घाल दिया है। आदमी आशा करता है और इस आशा की वेदना से रिक्त को भरने की चेष्टा करता है—परिस्थिति मात्र से विद्रोह करता है किंतु, उसे प्राप्त होती है ट्रैजेडी, मेरिया की तरह ही। सब कुछ खोकर एक आहत दर्प। मगर यह आहत दर्प क्या मनुष्य की त्रिपात्मकता का इतिहास नहीं है? क्या इस आहत दर्प को हम उसकी चेष्टाओं की जीवन्तता नहीं कहेंगे? मानना पड़ता है कि पैंथेसी की भूमि पर टेंगक ने अपनी रचनात्मक कल्पना के द्वारा एक सशक्त कथावस्तु गढ़ ली है, एक व्यापक थीम निर्मित कर लिया है। विद्रोह की भावना की निरर्थकता को यदि कोई यहाँ कहानी की विचार-वस्तु मान ले तो अज्ञेय जी को दोष देना ठीक नहीं होगा।

विद्रोह की एक नाटकीय परिस्थिति का निर्माण कर अज्ञेय ने अपनी विचार-वस्तु की प्रतिष्ठा की चेष्टा की है। हेनरी जेम्स ने लिखा भी है— “नाटकीय बनाओ, सभी लोग उसे देखेंगे, उसके पहले नहीं।”^२ वस्तुतः नाटकीय परिस्थिति के निर्माण के द्वारा कहानीकार पाठक को प्रत्यक्ष रूप से कथा की भूमि पर प्रतिष्ठित कर देता है और उसे कथा के समस्त व्यापारों का भागी बना देता है। ‘कैमंडा का अमिताप’ शीर्षक कहानी की नाटकीय विद्रोह-परिस्थिति को ही लें। इस परिस्थिति के निर्माण के द्वारा लेखक बड़ी आसानी से पाठक को सहज ही एक ऐसी मनोभूमि तक ले जाता है जहाँ वह किसी भी आन्तरिक परिणाम को फेलने के लिए प्रस्तुत है, मेरिया की तरह। और साथ ही वह उस परिणाम के लिए उत्सुक भी है। पाठक की

१. कोठरी की बात—कैमंडा का अमिताप, पृ० १३० (१९४५, द्वितीयावृत्ति)।

२. हेनरी जेम्स—बर्म, न्यूयार्क संस्करण, भाग १७, पृ० २७।

।स 'दन्तुयता' से कहानी का एक पक्ष तो सहज हा सिद्ध हो जाता है । मेरिया और कार्मेन का तन्हा पाठक मा 'एक निश्चय, और जावन के प्रति एर मध्य विस्मय का भाव लेकर' चल पड़ता है । पात्रों की मनोभूमि तब पाठक की वह सहज गति परिस्थिति की नाटकायता से हा समव है । यहाँ अश्वेय की पिछनी और इधर की कहानियों में थोड़ा अन्तर भी देखा जा सकता है । 'कैसेहा का अभिशाप' में नाटकाय परिस्थिति के निर्माण में अश्वेय ने कुछ अपव्यय मा किया है, इधर की कहानियों में उन्हे नाटकीयता लाने के लिए अपव्यय नहीं करना पड़ता—कथानर का ताना-बाना टलकाना नहीं पड़ता । इस अर्थ में आजकल अश्वेय जो अधिकतर प्रतीकपूर्ण वातावरण का ही निर्माण अधिक करते हैं ।

मेरिया में कार्मेन का वचलता नहीं है, उन्हा का दर्जन नहीं है । वह कार्मेन के साथ चन्ती दुर्ग में एक मन्थ संपरता से मरी है, उममे चुनौती देने का उदारतावन नहीं है । इतिहास के प्रति वह 'विश्व स्वीकृतिमात्र' मेरिया के लिए अभिशापवत् है । उमका जीवन अज्ञे-भाप में हा जैत सपूर्ण है । घटनाओं को वह एक तन्त्र्यता से, निजी भाव से स्व बार करती है । क्यूबा की स्वतंत्रता को मा वह इमा निजत्व से स्वकार करना है, इमके अतिरिक्त तो सब उदेग है, आतिशय । उमकी पेड़ा में कुछ ऐसा है जो प्रारदिक है, मगर अभिरत कैसेहा की तरह ।

गति देती है, उनके वैचित्र्य में नहीं। जैनेन्द्र के पात्रों का अवसादन लेखकीय दृष्टि का परिणाम बन जाता है, अज्ञेय में एक तटस्थता रहती है। कथानक के विकास की दृष्टि से अज्ञेय की कहानियों में यह अवसादन स्वतः स्पृष्ट होता है, घटनाओं के विकास का स्वाभाविक परिणाम। पात्र की मनोभूमि को 'ट्रैपर' करना अज्ञेय को प्रिय नहीं है। अज्ञेय के अनाहत पात्र अपने आहत रूप में भी इसीलिए पाठक को अधिक आश्रय प्रणीत होते हैं।

केवल निर्माण की दृष्टि से अज्ञेय की कहानियाँ जैनेन्द्र की कहानियों की तुलना में अधिक प्रवहमान, अतः अधिक स्फूर्त मालूम पड़ेंगी (मैं अज्ञेय की 'शरणदाता' जैसी कहानियों की चर्चा नहीं कर रहा)। 'कैसेड़ा का अभिशाप' भी निर्माण की दृष्टि से बहुत मधुर कहानी नहीं है, शायद उसे होने का प्रयास भी नहीं करना चाहिए था। मधुरता के प्रयास में पूरी कहानी अपने स्वाभाविक विकास की गति खो बैठती और वह सबेरे अर्ध में रूपहीन (परमोर्फस) कहानी बन जाती। अगर अज्ञेय ने उसे रूपहीन होने से बचा लिया है।

कहानी में जो स्वाभाविक जटिलता कथानक के सदर्भ में उत्पन्न होती है वह मिगेल के छुड़ाने के प्रयत्न से प्रारम्भ होती है और कहानी के पर्यवसान के साथ वह बड़े नाटकीय ढंग से मुलम्मा जाता है—मगर एक दैनिक रूप में। कहानी के रैखिक निर्माण में अनेक स्थल ऐसे हैं जहाँ कथानक का उत्क्षेपण होता है, अनेक दूसरे स्तरों पर। और इस प्रकार पूरा कथानक वस्तु-विधान की सफलता के कारण प्रभावशाली बन जाता है। यहाँ कहानी के अन्दर कोई कहानी नहीं बुनी गयी, किसी आनुवंशिक कथानक का इजाफा नहीं किया गया। इस प्रकार अज्ञेय की प्रस्तुत कहानी हमारे सम्मुख एक उदाहरण प्रस्तुत करती है—निर्माण की स्वाभाविक प्रक्रिया का उदाहरण, वैसे इसके अतिरिक्त भी प्रस्तुत कहानी का रचनात्मक महत्त्व है इसकी दैनिक दृष्टि के कारण। अज्ञेय अपनी पूरी शक्ति के साथ इस कहानी में इस दृष्टि को स्थापित कर लेते हैं।

जानवर और जानवर मोहन राकेश

दो परस्पर विरोधी वस्तु, विचार या पात्र को सामने रखकर उनके सम्बन्ध में टिप्पणी करना व्यंग्य की कला नहीं है। सामान्यतः लेखक (कहानीकार) जहाँ काउन्टरपोज़ करता है वहाँ उसकी कला स्तर से गिर जाती है। 'जानवर और जानवर' शीर्षक कहानी इस अर्थ में केवल विरोधी अस्तित्वों को काउन्टर-पोज़ नहीं करती। यों प्रस्तुत कहानी किसी भीषण दुर्घटना को कथानक के रूप में नहीं ढालती, मगर है यह दुर्घटना ही, सामान्यजीवी लोगों की। इस दुर्घटना के मूल में जीवन की एक असामान्य रूप से निरुदित परिस्थिति व्याप्त है। इस परिस्थिति की विषमता से जीवन का आक्रांत होना एक दुर्घटना ही है। इस दुर्घटना का चित्रण सामान्यतः व्यंग्य के धरातल पर भी किया जा सकता है और बोध के धरातल पर भी। मोहन राकेश को बोध का धरातल ही आछ है। वे चाहते तो यशपाल जी की तरह कोई चुटबुला (Anecdote) भी तैयार कर सकते थे। मगर उन्होंने इस विषमता को लेकर चुटबुला तैयार नहीं किया, ठीक उसी तरह नहीं कर सके जैसे यशपाल जी 'पराया सुख' में नहीं कर सके थे। इस अर्थ में 'पराया सुख' और 'जानवर और जानवर' की व्यंग्य या मक मुद्रा में बहुत कुछ समानता है। इस व्यंग्य-मक मुद्रा में एक श्रेष्ठता है जो औसत व्यंग्य-रचनाओं में नहीं आ पाती। सामान्यतः व्यंग्य के द्वारा हम विरोधों से परिचित होते हैं और आश्चर्यित रह जाते हैं। केवल आश्चर्य से भर देना उपर्युक्त दोनों कहानियों का उद्देश्य नहीं है। भावना के स्तर पर किसी विरोध का अनुभव कहानी को दूसरा ही रूप दे देता है। पतन और त्यक्तता के रोमान्टिक धीम को जिस 'अनरोमान्टिक' व्यंग्य से शक्ति मिलती है उसका तीव्रपन अलग प्रभाव ही रखता है।

अनिता मुखर्जी अनायास ही अपने को एक ऐसी परिस्थिति में पाती है जहाँ प्रत्येक व्यक्ति उस त्याग्य मानने को तुला बैठा है—“उसने जॉन से बात करने की चेष्टा की तो वह हूँ-हाँ में उत्तर देकर टालता रहा। मणि नानावती को वह अपनी चायदानों से चाय देने लगी तो उसने हल्का-सा धन्यवाद देकर मना कर दिया। पाटर ने अपना चेहरा ऐसे गर्मीर बनाये रखा जैसे उसे बाल करने की आदत

हो।" यह अनादृत मर्त्यना अनिता को जैसे अनायास ही होनता से जकड़ लेती है। अनिता की इस मानसिक पृष्ठभूमि में कथा का विकास होता है। आँट मैला के निकाले जाने का सारा अवसाद अनायास हा अनिता को हिम्मे में मिल जाता है।

फादर फिशर जैसे एक आतंककारी व्यक्तित्व की तरह पूरे वातावरण पर छाया है, हर आदमी उससे घृणा करता है मगर हर आदमी एक अपराधैय विवशता के कारण चुप है। फादर फिशर आदमी नहीं है, जानवर है। लड़कियों का, उनकी विवशता का पूरा लाभ उठाकर, उपभोग करना, प्रतिरोधी को मिटा देना और जो वित्त आतंक बनकर पूरे वातावरण को संतप्त करना, बहुत सत्तेप में फादर फिशर यही कुछ है। आँट सैनी के निकाले जान के कारण बैचलर डाइनिंग रूम जैसे एक बार फिर उच्छेदितों का जमाव मात्र रह गया है, वहाँ की यह पारिवारिक सहजता जैसे अनायास ही नष्ट हो गयी है।

कहानी में म्यान और वातावरण को जिस प्रतीकात्मक ढंग से उपस्थित किया गया है उससे उसको व्याप्ति का सहज अंदाज किया जा सकता है। यह बैचलर डाइनिंग रूम व्यापक रूप से प्रतीक स्थान है। गिरजे का वातावरण भी उसी तरह प्रतीकात्मक है। 'दि किलन' में हेमिंग्वे ने जिस तरह बैंक को स्थान-प्रतीक बनाकर रखा है उसी तरह मोहन राकेश ने भी 'डाइनिंग रूम' को इस कहानी में रखने की चेष्टा की है। एलेन टेट ने इस प्रतीक म्यान की अच्छी व्याख्या की है।^१ यहाँ इस म्यान पर स्तना ही संकेत करना पर्याप्त होगा कि 'डाइनिंग रूम' और 'गिरजा घर' इन दो म्यान-प्रतीकों को रखकर राकेश ने एक चामत्कारिक प्रयोग किया है। 'डाइनिंग रूम' जहाँ गृहहीनों के लिए 'घर' का सामाजिक प्रतीक है वहाँ गिरजे का वातावरण एक अजीब से अन्नविरोध से भरा रहने के कारण मुक्ति-म्यान के बढ़ने एक कान्फेक्शन बैम्प का पर्याय मालूम पड़ता है। पादरी कहता है— "तुम जानते हो कि जो भच्छा-भला होकर भी मुँह गिरने में प्रार्थना करने नहीं आता, उसे यहाँ रहने का अधिकार नहीं है।" डाइनिंग रूम और गिरजे के वातावरण में कितना सहज विरोध है।

निरीह अनिता अकारण ही इस नये वातावरण में आकर वहाँ की पूर्वनिर्मित विषमता का शिकार बन जाती है। उसके प्रति सबकी सहज अवस्था आत्म-भर्त्सना का कारण बनने लगती है। जॉन और हिचकॉक के व्यय, अपनी असहायता और विवशता, सब मिलकर अनिता को काफी हद तक कम्पन बना देते हैं। पाठक अनायास ही उसके प्रति आर्द्रता से भर उठता है। इसके विपरीत वह उस मूलभूत कारण के रूप में फादर फिशर के प्रति उतनी ही तौखी घृणा पालने लगता है। जॉन, पाल, आर्टो, मणि नानावती और न जाने अन्य कितने पात्र एक सशक्त परिस्थिति में बड़ी सहजता से हमारी मवेदना का व्यय करवा लेते हैं। ऐसा नहीं है कि ऐसे चरित्र हिंदी कथा साहित्य में नहीं गढ़े गये, मगर एक केन्द्रीय परिस्थिति में उतने चरित्रों को राकेश साहब ने जिस सफलता से उभार दिया है वह निश्चित रूप से महत्वपूर्ण है।

मुझे उन छोटे-छोटे चरित्रों में जो आत्मपूर्णता और शक्ति दिखती है, वह कम कहानियों में उपलब्ध होती है। उनकी मनोभूमि में बड़ी सहजता है। हेरवक चाह कर उन्हें उलझा सकता था, मगर उसका इष्ट इनकी मनोभूमि का उद्घाटन करना था, उन्हें उलझाना नहीं। व्यक्ति व की यह पूर्णता सहसा उन्हें पाठकों के बीच प्रतिष्ठित कर देती है।

परिस्थिति की नाटकीयता यहाँ मनोभूमि को उजागर करती है, पात्रों में दब-दबे विद्रोह को उभारती है। कहानी के पात्र परिस्थिति मात्र के प्रति विद्रोही नहीं है। अन्य कारणों में एक कारण शायद यह भी है कि उनकी मनोभूमि से पाठक की संवेदना का तादात्म्य हो सकता है, हो पाता है। परिस्थिति के प्रति लेखक का व्यंग्य भी बड़ा प्रच्छन्न और सूक्ष्म है। जैसा मैंने ऊपर लिखा है, माहन राकेश दो परिस्थितियों को भोले ढंग से आमने-सामने रखकर, काउन्टर-पोज करके व्यंग्य नहीं करते। व्यंग्य-परिस्थिति को भी बोध में डाल लेना कोई सहज काम नहीं है।

फादर फिशर का आंतरिक विरोध को (Schism in soul) जिस खूबी से इस कहानी में प्रकट किया गया है उस देखते हुए इन नये कहानीकारों के प्रति सहसा विश्वास जमाने लगता है और हिंदी कहानी की प्रगति पर मरोसा होने लगता है। यद्यपि फादर फिशर का आंतरिक विरोध तोलसटोय के पोज़्डनिशेव

(Pozdnyshev) की तरह अभिव्यक्त (प्रोनाउन्ड) तो नहीं है किंतु उनके बहुत कुछ समानता है।

‘जानवर और जानवर’ में मोहन राकेश ने जिस न्यूवो से कथानक का निर्माण किया है, नयी कहानी के लिए वही एक बहुत बड़ी उपलब्धि है। सामान्यतः आलोचकों, पाठकों और आलोचक अभ्याषकों का ऐसा ख्याल है कि सामयिक कहानी में कथानक नाम की चीज का हास हो गया है और कथानक के नाम पर लोग सामान्यतः एक सामान्य या विशिष्ट परिस्थिति का उत्थापन कर सतोष कर लेते हैं। ‘जानवर और जानवर’ से उन्हें निश्चित रूप से सतोष होगा। यों आज की कहानी में, चाहे वह जिस देश की हो, कथानक का ‘ड्रासिकल टर्चा’ दौड़ने वालों को निराशा होता ही है, क्योंकि वे कथानक को घटनाओं के त्वरित विकास से अलग कर देखने की रुचि का विकास हो नहीं कर पाये हैं।

निश्चित रूप से मोहन राकेश की प्रस्तुत कहानी अपने कथ्य और विधान की दृष्टि से सामयिक कहानी के विकास को उदाहरण करती है और हमें आधुनिक कहानीकारों की रचनात्मक प्रतिभा में एक बार फिर विश्वास देती है।